ISSN 0130-6405

Искусство КИНО

5 1981

Фильм «ТРЕТЬЕГО НЕ ДАНО»,

режиссер И. Добролюбов

«26 ДНЕЙ ИЗ ЖИЗНИ ДОСТОЕВСКОГО»,
режиссер А. Зархи

Искусство кино

1981

5

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
ПОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Валентин Белохвостик; Татьяна Махрель в фильме «Третьего не дано» (режиссер И. Добролюбов, «Беларусьфильм»)

На 2-й стр. обложки
Анатолий Солоницын; Евгения Симонова в фильме «26 дней из жизни Достоевского» (режиссер А. Зархи, «Мосфильм»)

На 4-й стр. обложки
Александр Кайдановский; Евгения Симонова и Александр Кайдановский (вверху); Александр Кайдановский и Георгий Тараторкин (внизу) в фильме «Рассказ неизвестного человека» (режиссер В. Жалакявичус, «Мосфильм»)

Решения XXVI съезда КПСС — наша творческая программа
3
Л. Кулиджанов Впереди большая работа
Современность и экран
8
«Круглый стол» «ИК» в Набережных Челнах Союз искусства и труда
28
М. Туровская «Женский фильм» — что это такое?
Кино и зритель
36
Ф. Белов Десятая пятилетка: 20 миллиардов зрителей
Новые фильмы
43
Н. Толченова Сила преодоления
51
Б. Рунин Несколько вопросов самому себе
61
Александр Марьямов «Когда мы были молодыми...»
69
В. Кирпотин, Д. Орлов, В. Лакшин, И. Дубровина, И. Волгин, П. Финн Личность Достоевского. Проблемы ее экранного воплощения

Наши юбиляры
96
Е. Сурков, А. Медведев, Н. Игнатьева, Е. Левин, М. Нечаева, Н. Савицкий, Е. Стишова В ритме века (к 75-летию С. А. Герасимова)

98
Дмитрий Золотухин, Николай Еременко, Тамара Макарова, Наталья Бондарчук, Сергей Филиппов, Борис Дуленков, Александр Попов Современность истории

Из творческого опыта
110
Сергей Юткевич Поэтика кинорежиссуры
Издано о кинематографе
127
И. Вайсфельд Буржуазный экран и его противоречия
134
Новые книги о кино
Пишут читатели
135
А. Сверчков Встречи, которые никогда не забываются
За рубежом
138
Чинь Май Зием Всегда с народом
147
Н. Ермаш Для чего возвращаются в прошлое?
150
Премия «Оскар» — советскому фильму
151
Синерама
160
А. Павельев Смотрю с недоумением...
Сценарий
163
Виктор Мережко Отставной козы барабанщик
191
Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Decisions of the XXVIth Congress of the CPSU — Our Creative Programme

Lev Kulidzanov — We Have the Great Work Before Us (p. 3).
Delegate of the XXVIth Congress of the CPSU about his impressions and about the tasks of the Soviet cinema in the light of the historical decisions of the Party Congress.

The Time and the Screen

Round-Table Talk of «IK» in Naberezhnyje Chelny — The Union of Art and Labour (p. 9).
The editing board of «IK» — in Naberezhnyje Chelny. Meeting with the workers of KAMAS.

Maja Turovskaja — «Women's Film" — What Is It? (p. 28).
Article is devoted to the development of «women's theme» in the Soviet cinema.

Film and Spectator

Fiodor Belov — The Tenth Five Year Plan: 20 Milliards of Spectators (p. 36).
The Chief of the Distributing Department of Goskino — about the work of the Soviet distributors in the tenth Five Years.

New Films

Nina Tolchenova — The Force of Overcoming (p. 43).
Review of the film «Task of Special Importance» («Mosfilm», 1980).

Boris Runin — A Number of Questions to Yurself (p. 51).
Review of the film «A Story of an Anknown Man» (Mosfilm», 1980).

Alexandr Mariamov — «When We Were Young...» (p. 61).
Review of the film «I Remember the Wonderful Moment...» («Lentelefilm», 1980).

Valery Kirpotin, Dal Orlov, Vladimir Lakshin, Isabella Dubrovina, Igor Volgin, Pavel Finn — Perconality of Dostoevsky: The Problems of Realization on the Screen. (p. 69).
Discussion of literary and film critics, devoted to the film «26 Days of Dostoevsky's Life» («Mosfilm», 1980).

Our Jubilees

Dmitry Zolotuhin, Nikolay Eremenko, Damara Makarova, Natalia Bondarchuk, — In the Rythm of the Time
To the 75th anniversary of Sergey Gerasimov (p. 96).
The members of the shooting group of the films «Peter's Youth» and «In the Beginning of the Great Deeds» congratulate the prominent Soviet director.

From the Artistic Experience

Sergey Filippov, Boris Dulenkov, Alexandr Popov, Sergey Youtkevich — Poetics of Film Directorship (p. 110).
Theoretical notes of the prominent Soviet director about the specific characteristics of the director's profession.

Published on Cinema

Ilija Vaisfeld — The Bourgeous Cinema: What Are Its Contradictions? (p. 127).
Review of the book of Vladimir Baskakov «The Contradictiv Screen».
New Books about Cinema (p. 134).

Readers' Letters

Alexey Sverchkov — Meeting Which You Can't Forget (p. 135).

Abroad

Chin Maj Ziem — Always With People (p. 138).
Article deals with the development and today's state of the Vietnameese cinema.

Natalia Ermash — Why Do We Return to Our Past? (p. 147).
Review of the film «The Patent — Leather Shoes of the Unknown Soldier» (Bolgaria).
Cinerama (p. 151).

Alexandr Paveliev — Beeing Puzzled (p. 160).
Our reader — about some of the Western films on the Soviet screen.

Script

Victor Merezko — The Drummer of the Retired Goat (p. 163).

Filmography (p. 191).

© Журнал «Искусство кино», 1981

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319 ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72
Сдано в набор 14.02.81.
Подп. к печати 23.04.81 А-04649
Формат бумаги 70×90 1/16,
печ. л. 12, 12, усл. п. л. 14, 18, уч.-изд. л. 18, 3.
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 413
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
г. Чехов Московской области

Л. Кулиджанов,
кандидат в члены ЦК КПСС,
первый секретарь
Союза кинематографистов СССР

Впереди большая работа

XXVI съезд Коммунистической партии Советского Союза войдет в историю как событие крупнейшее, поистине эпохальное, знаменующее собой вступление нашей страны, первого в истории общества развитого социализма, — в восьмидесятые годы XX века.

Высший форум советских коммунистов веско и убедительно подтвердил всему человечеству, что партия наша уверенно и спокойно продолжает дело Великого Октября, последовательно воплощает в жизнь бессмертные идеи Ленина, достойно выполняет миссию политического вождя рабочего класса и всего советского народа, этой новой исторической и социальной общности.

Уже два месяца минуло, как завершил работу наш партийный съезд, а впечатления от него поразительно свежи. Мне посчастливилось быть участником и XXV съезда партии, и, сравнивая два эти исторические события, я имею возможность заключить, что недавний XXVI съезд — при всей их принципиальной общности — отличался от предыдущего. За истекшее пятилетие в нашей жизни многое — воодушевляюще — изменилось. Мы этими переменами по достоинству гордимся, а в то же время, учась у партии, обо всех делах наших судим с куда более высокой мерой требовательности и конструктивной критичности. Вот всё это прямо и опосредованно и отразилось на съезде, на его работе, на его, так сказать, ладе. Словом, если нужно определение — то я бы сказал так: это был следующий съезд; следующий — в славной череде наших партийных форумов, съезд, выведший страну на уровень новых задач и перспектив.

И вот еще чем был примечателен XXVI съезд: он рельефно и точно отразил картину современного мира, накал борьбы за социальное и национальное освобождение, тот пик, на который поднялась в переживаемую нами эпоху классовая борьба в странах капитала и на международной арене, накал ее страстей... Не случайно на съезде как никогда широко представлены были коммунистические и рабочие партии всего мира.

Только два месяца минуло со дней съезда, но все мы имели время вдуматься в его решения, в значение этих решений для судеб страны и всего нашего беспокойного мира. И чем дальше, тем с большей властностью овладевают каждым из нас мысли, рожденные всем ходом съезда, его решениями, речами делегатов, встречами в кулуарах, но прежде всего — Отчетным докладом Центрального Комитета, сделанным Генеральным секретарем ЦК КПСС Леонидом Ильичом Брежневым. Овладевают, по-новому открывая нам пласты действительности, обостряя взгляд, высвечивая факты, людей, любой день жизни под таким углом, под каким прежде ты их видеть не мог...

Доклад Леонида Ильича — новый, важнейший на нынешнем этапе истории документ живого, творческого марксизма-ленинизма. Он охватил все сферы, все стороны современной действительности, опираясь на прочный фундамент науки, начертал курс поступательного движения общества развитого социализма на длительный период.

В современной сложной, обострившейся международной обстановке, когда силы империализма во главе с США, разжигая милитаристскую истерию, пытаются уничтожить плоды

разрядки, вернуть мир к «холодной войне» и поставить человечество под угрозу ядерной гибели, — Леонид Ильич продемонстрировал и друзьям, и врагам наше спокойствие, здравый политический смысл, трезвый взгляд на ход вещей в мире, призвав всех наших партнеров на международной арене встать ко всеобщему благу на твердую почву реальности.

Лидер нашей партии и страны выдвинул крупнейшие конкретные мирные инициативы, от которых никто, ни одна держава и ни один политик, отмахнуться не имеет право; инициативы, которые настоятельно требуют ответных шагов Запада и дают весомые надежды опаленному страхом перед безумием самоуничтожения человечеству. Мы убеждены, что вопреки милитаристским устремлениям реакции XXVI съезд КПСС окажет серьезнейшее оздоравливающее влияние на весь политический климат планеты.

Что касается нас, мастеровых всех профессий цеха художественной культуры, то мы в нашей практической работе будем возвращаться к докладу товарища Л. И. Брежнева постоянно, потому что он содержит богатейшую программу жизни, созидательного труда, экономического развития, роста благосостояния всего общества, всего советского народа; потому что в докладе мы находим данную в ярком, сконцентрированном виде программу нашей культуры, литературы и искусства, а значит — и кинематографии.

Советские мастера экрана единодушны во мнении, что съезд дает нам новые творческие импульсы, расширяет горизонты социального и исторического мышления, стимулирует постоянную потребность все углубленней изучать действительность. Он требует от всех нас строить работу советской кинематографии на уровне велений времени. Только при этом условии новая приливная волна в советской художественной культуре, и в нашем кино в частности, о которой так ярко, с таким уважением к людям советского искусства говорил на съезде Леонид Ильич, будет набирать силу, нарастать становиться еще выше, еще мощнее, еще больше обогащая духовную жизнь нашего общества.

●

В дни XXVI съезда я каждое утро приходил в Кремлевский Дворец съездов задолго до начала заседания, как, впрочем, и большинство делегатов: каждому хотелось, не торопясь, проникнуться самим воздухом этого всесоюзного партийного собрания, поговорить со знакомыми, завязать новые знакомства — ведь тут, на съезде, собрался цвет партии, тысячи интереснейших, ярких людей. За эти несколько дней произошло множество встреч и разговоров, обстоятельных и накоротке, серьезных и шутливых.

Часто разговоры эти обнаруживали весьма квалифицированный характер суждений моих собеседников о кинематографе; оказывается, очень занятые люди успевают следить за развитием киноискусства, смотреть фильмы, а главное — относятся к положению дел в нашей кинематографии с необыкновенной заинтересованностью и даже пристрастием.

После таких бесед я не фигурально, а самым непосредственным образом ощущал, что груз ответственности на плечах — растет.

Должен сказать — и это естественно, — что на все происходившее на съезде я вольно или невольно смотрел сквозь «магический кристалл» дел и задач нашего кино, соизмеряя с этими делами и задачами все, что слышал, видел, чувствовал.

Вот несколько моментов, которые, мне кажется, выдвигают для нас «точки приложения сил».

«Бесспорны успехи творческих работников, — сказал с трибуны съезда товарищ Л. И. Брежнев, — в создании ярких образов наших современников. Они волнуют людей, вызывают споры, заставляют задумываться о настоящем и будущем». Такая высокая партийная оценка нашей работы на г л а в н о м направлении искусства радует, поднимает дух, вселяет желание трудиться еще лучше. И когда я слушал выходивших на трибуну наших реальных современников — строителя из Москвы и слесаря из Ленинграда, донецкого шахтера и уральского металлурга, председателя колхоза из Кировской области и президента Академии наук, сельского врача и руководителей республиканских

и областных партийных организаций, — прежде всего я преисполнялся гордостью за то, что живу с этими людьми в одно время и в одной стране. Какая политическая зрелость... Какое чувство собственного достоинства... Какая высокая деловая компетентность... Какой кругозор...

Признáюсь, прямо-таки покорила меня — и не только меня! — ивановская ткачиха Валентина Голубева, член президиума съезда. Как она ярко, красиво, умно говорила! И в напечатанном виде речь ее оставляет сильное впечатление — послушайте, как образно и искренне, очень по-своему сказала она о Леониде Ильиче: «Он... берет на себя боль и тревоги нашего неспокойного мира...» А вот — о нашем обществе: «Есть у нас, текстильщиков, такой термин — основа. Это продольные нити, которые определяют главные свойства ткани, придают ей необходимую прочность. Слушая доклад Леонида Ильича, я с гордостью думала: из каких же крепких нитей соткан наш советский социалистический строй, какая же прочная у него основа!»

А когда мы слушали Валентину Голубеву в зале съезда, когда смотрели на ее оживленное лицо, речь ее действовала во сто крат сильнее! Тому, как ивановская ткачиха говорила и как себя держала, научить нельзя, это — коренное, воспитанное всей жизнью качество личности. От Голубевой исходило ощущение силы, глубокого чувства ответственности и, я бы сказал, прелестной женственности. Обаятельная личность! Надо было видеть и слышать, к а к ее провожали с трибуны!

Я аплодировал Валентине Голубевой, а сам, так сказать, прикидывал: появлялся ли у нас в последние годы на экране соизмеримый человеческий образ? Боюсь, что нет — так признался я сам себе.

Одну из причин, полагаю, очень точно указал в своем докладе Леонид Ильич — он предупредил художников, чтобы «герои произведений не замыкались в круге мелочных дел, а жили заботами своей страны, — жизнью, наполненной напряженным трудом, настойчивой борьбой за торжество справедливости и добра».

Нередко, желая вылепить в фильме полнокровную фигуру нашего современника, мы увлекаемся бытовыми частностями, «мелочами жизни» героя, а главное, в чем проявляется личность — ее дело, ее связь с окружающим большим миром, — оказывается в произведении самым слабым. И герой не приобретает крупного человеческого масштаба, мельчает, становится неинтересным.

Надеюсь, меня поймут верно: я вовсе не призываю отказаться от изображения быта, живой обыденной обстановки жизни, но я думаю, что быт нужно соизмерять с б ы т и е м. Без этого нам не создать героя нашего времени, властителя дум современников. Вот какой урок преподает всем нам съезд, замечательные люди, представлявшие на нем партию, — пять тысяч прообразов для художников всех родов оружия...

На серьезные размышления о том, как нам следует вести поиск современного героя, наталкивают и размышления Леонида Ильича, связанные с проблемой формирования нового человека. Для меня они прежде всего стыкуются с указанием товарища Л. И. Брежнева насчет причин того, что в истекшей пятилетке не всех намеченных рубежей удалось достичь, что в народном хозяйстве еще имеются узкие места и диспропорции: «...Пожалуй, самая главная причина состоит в том, что еще не полностью преодолены сила инерции, традиции и привычки, сложившиеся в тот период, когда на первый план выступала не столько качественная, сколько количественная сторона дела». Хочу напомнить, что Леонид Ильич не первый раз на протяжении ряда лет привлекает внимание общества к проблемам преодоления у управленческих кадров, как он назвал это однажды, «психологического барьера».

На мой взгляд — здесь для нас необыкновенно важное поле работы. Тем паче что в семидесятые годы мы накопили весьма серьезный опыт в создании на экране образов хозяйственных лидеров нового типа, деловых людей эпохи НТР. Ни в коем случае нельзя оставлять творческий поиск на этом направлении — направлении едва ли не «главного удара». И тем самым активно, по-партийному участвовать в

преодолении одной из основных причин существующих у нас трудностей, недостатков, нерешенных проблем...

Впечатляющие цифры приводились на съезде — они показывают, насколько образованнее стали рабочие и крестьяне. Характерно еще одно: быстрее всех социальных слоев росла у нас в последнее время интеллигенция. Какие соображения приходят в этой связи?

Конечно, нет прямой зависимости между уровнем образования и уровнем, так сказать, понимания искусства. Однако совершенно ясно: крутой рост общей образованности создает базу, основу и для художественного развития самой широкой аудитории. Что это значит? Это значит, по моему разумению, что нам, работающим в сфере художественной культуры, следует готовиться к повышению претензий массового зрителя к искусству, качественному изменению критериев, с которыми зритель подходит к фильму, ибо все бо́льшие массы людей включают искусство в сферу своих необходимых потребностей. Вот над этим явлением, полагаю, надо очень основательно задуматься и практикам, и теоретикам кинематографа. Чтобы не ослабевали начавшие крепнуть в последнее время связи между искусством кино и тем, ради кого оно по сути существует, — зрителем.

Съезд призвал всех работников идеологического фронта не обходить острые темы, не бояться затрагивать так называемые трудные вопросы. Обращаясь к художественной интеллигенции, Л. И. Брежнев сказал: «Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество».

Конечно же, здесь много направлений, коллизий, явлений, ожидающих художника-исследователя, художника социального мыслителя. Лично мне хотелось бы привлечь внимание коллег к одному из аспектов, который связан с основным нашим делом — воспитанием коммунистического человека.

Я имею в виду то, о чем с такой силой и тревогой говорил Леонид Ильич еще на XXV съезде: заботясь о росте материального благосостояния народа, мы обязаны принимать меры против рецидивов мелкобуржуазной психологии. В своем Отчетном докладе на последнем съезде партии товарищ Л. И. Брежнев снова вернулся к этой опасности, продолжив, по сути, ту свою мысль: «Именно на почве такой психологии, — подчеркнул он, — и появляются эгоизм и мещанство, накопительство, равнодушие к заботам и делам народа». Генеральный секретарь ЦК нашей партии призвал к борьбе с этими уродливыми явлениями все коллективы, общественные организации, всех коммунистов.

Думаю, мы, работники литературы и искусства — могучего оружия, влияющего на умы и души людей, — обязаны быть в авангарде этой борьбы. Это — наш гражданский долг.

В одном месте своего доклада, говоря о распределении жилья, Леонид Ильич произнес слово: «порядочность». Прекрасное, емкое русское слово, которое исстари решало репутацию человека. Как хорошо, что Леонид Ильич напомнил его всем нам — слово и то, что оно означает. Вслушайтесь: порядочный человек... Не след ли всем нам поверх всех прочих великолепных свойств современника культивировать в нем и лелеять доблести порядочного человека?..

Среди самых сильных переживаний съездовских дней — выступления иностранных гостей. Какие эти были лица! Лица мыслителей, борцов, созидателей... До сих пор стоят они передо мной — испытанные ветераны социалистического строительства из братских стран, а рядом с ними — руководитель народной Анголы Жозе Эдуарду душ Сантуш... лидер Социалистической Эфиопии Менгисту Хайле Мариам... генеральный секретарь Компартии США Гэс Холл... И совершенно незабываем весь облик совсем молодого, юношески стройного Карлоса Нуньеса Тельеса, председателя Госсовета Республики Никарагуа, героической страны Сандинистской революции. Он говорил ярко, темпераментно, с латиноамериканской изысканностью, мысль и чувство вулканически били из его речи, но лицо его, когда под овации съезда он сошел с трибуны, договаривало еще так много!..

Горячее дыхание революций, свершающихся

в Латинской Америке, в Африке, в Азии, опаляло всех нас, сидевших в зале, когда на трибуну всходили их руководители и сыновья. Дело нашей чести, чести художника и гражданина, донести это дыхание до нашего массового зрителя. Мы начали, мы ведем эту работу — всем известны фильмы последних лет, посвященные интернационалистской теме борьбы за свободу, — но она должна быть последовательней, постоянней, охватывать тему шире и глубже, с бóльшим знанием сути и обстоятельств дела. Дела, имя которому — революция...

●

Выполнение ответственнейшей миссии советского кино, вытекающей из Отчетного доклада ЦК КПСС и всех документов съезда, требует продуманной, целенаправленной работы всех организаций и звеньев Союза кинематографистов. На новом этапе мы обязаны стремиться к новому подъему нашей деятельности на важнейших участках творческой работы, прежде всего — в расширении и укреплении связей искусства и труда, в воспитании творческой молодежи, повышении партийной целеустремленности и социальной действенности советского киноискусства, пропаганде его в массах.

Мы стоим накануне IV съезда нашего Союза, который серьезно и всесторонне обсудит кардинальные проблемы его деятельности — идейное воспитание художников, совершенствование кинопроцесса, усиление роли нашего искусства в коммунистическом строительстве в целом, в формировании нового человека прежде всего.

Уже сейчас ясно, что в свете решений XXVI партийного съезда нам предстоит организовать планомерное активное изучение всех его материалов, поставив их в центр всех наших пленумов, научно-практических конференций, симпозиумов, семинаров по профессиям.

Надо оживить нашу шефскую работу, крепить связи со стройками и предприятиями, колхозами и армейскими частями.

Мы должны продолжать и развивать традицию встреч и деловых творческих контактов с видными деятелями партии, государственными деятелями, крупными мастерами науки, культуры, производства, всех областей человеческой деятельности — это принесет колоссальную пользу нашему искусству, ибо контакты эти, конечно же, будут проходить под знаком решений XXVI съезда, что сделает их значительными, весомыми, действенными.

Следует пересмотреть планы наших народных фестивалей, сосредоточить главные силы в тех регионах, которым было уделено особое внимание на партийном съезде: в Нечерноземье, на БАМе, на Востоке страны. Напомню, что съезд поставил задачу выравнивать социальные различия в территориальном плане — расширить жилищное, культурное строительство в восточных районах СССР. Уверен, что в этой работе мы обязаны принять активнейшее участие.

Большая работа предстоит Бюро пропаганды советского киноискусства: оно должно решительно перестроить свою деятельность, поднять ее на уровень времени.

●

Один из ораторов, выступавших на съезде, назвал доклад Леонида Ильича Брежнева не только эпохальным документом, но и живым организмом, всеми своими клетками связанным с нашим обществом, с каждым его членом. Живым организмом, который вобрал в себя все качества его автора, его творца — великого и мудрого руководителя и революционера. По-моему, слова эти образны, зримы и — точны.

В чем же основное качество этого живого организма? Я думаю, справедлив будет такой ответ: доклад Леонида Ильича, вся работа партийного съезда, вся жизнь нашего общества зрелого социализма поистине пропитаны чувством оптимизма, уверенности в нашем завтра, в завтрашнем дне всего человечества. Но наш оптимизм, по слову товарища Л. И. Брежнева, не самоуверенность баловней судьбы. Это оптимизм тех, кто верит в силу труда, в свою страну, в свой народ, в свою партию.

Будем же работать, работать творчески, с полной отдачей, по-партийному, чтобы полностью оправдать высокое доверие партии к нам, работникам советского кино!

Союз искусства и труда

«Круглый стол» «ИК» в Набережных Челнах в преддверии IV съезда Союза кинематографистов СССР
Комментирует Вл. Ишимов

Советские кинематографисты собираются на свой очередной съезд в дни, когда вся наша страна, весь советский народ, поистине весь мир живут под знаком идей и решений исторического XXVI форума коммунистов Советского Союза. Грандиозные задачи коммунистического строительства на новом этапе истории, выдвинутые партийным съездом, советские люди восприняли как программу своей жизни, как свое кровное дело. Мастера искусств, кинематографисты в их числе, вместе со всеми своими согражданами высоко оценивают и горячо поддерживают все положения и выводы доклада Леонида Ильича Брежнева. Этот доклад, где дан глубочайший анализ как современного международного положения, так и итогов экономического и социально-политического развития общества зрелого социализма, огромной работы Коммунистической партии, проделанной за пятилетие между XXV и XXVI съездами КПСС, — словно штурманская карта на корабле, проложил курс дальнейшего нашего движения, став документом глобального масштаба, новым словом в творческом развитии марксизма-ленинизма.

Для тех, кто трудится на ниве литературы и искусства, особую ценность представляет тот факт, что партийный съезд как задачу задач выделил вопросы, связанные с воспитанием нового человека, созидателя мира коммунизма.

Глубокое, пристальное внимание к проблемам духовной жизни народа, к развитию советского искусства в целом, кинематографа в частности, — неотъемлемое, органическое, традиционное качество партийной политики и практики. Вся наша жизнь на протяжении истекшего пятилетия находилась в магнитном поле истинно творческого напряжения, созданного XXV партийным съездом. Его решения, проистекавшая из них забота партии о наилучших условиях для художественного творчества, бережное отношение, искреннее доверие к деятелям литературы и искусства — все это способствовало консолидации творческих сил, вдохновляло советских кинематографистов на создание новых фильмов разных тем, жанров, стилей, глубоко исследующих сложные процессы движения нашего общества.

Готовясь к IV съезду советских кинематографистов и стараясь осмыслить опыт развития нашего искусства экрана за последние годы, оценить, чего оно достигло, а что ему сделать не удалось, мы, следуя традиции журнала, решили посоветоваться и со зрителями.

Давний и длительный опыт показывает: двусторонняя связь «художник — зритель» всегда приносит пользу обеим сторонам, взаимно обогащает участников такого диалога, связанных общностью идеалов, интересов, целей. «Идет живительный процесс обогащения искусства знанием жизни и, с другой стороны, дальнейшего приобщения многомиллионных масс трудящихся к ценностям культуры», — так было сказано с трибуны XXV съезда КПСС. Диалог между искусством и аудиторией, в какой бы форме он ни проходил, на наш взгляд, — одна из существенных составляющих этого процесса.

Мы остановили выбор на городе, с которым редакцию «ИК» связывают многолетние дружеские связи, — на Набережных Челнах.

Начало нашим «взаимовыгодным» связям было положено несколько лет назад, когда редак-

ция провела в Набережных Челнах обсуждение документальных фильмов, посвященных строительству КамАЗа, жизни завода и заводчан. Отчет об этом «круглом столе» был напечатан в «ИК» [1]. А некоторое время спустя журнал опубликовал обширную беседу первого секретаря Набережночелнинского горкома партии, кандидата исторических наук Р. Беляева с кандидатом философских наук В. Чурбановым [2]. Речь шла о роли, какую играет экран в жизни большого нового города Набережные Челны, в работе партийной организации, в духовной жизни горожан, по преимуществу молодых рабочих и инженеров, строителей завода и Камской ГЭС, автостроителей.

И вот — новая встреча с челнинцами. Эта встреча, продолжительная и обстоятельная беседа за «круглым столом», о которой мы рассказываем сегодня, не могла бы состояться вовсе, если б не заинтересованнейшее содействие городского комитета партии, Раиса Киямовича Беляева и другого секретаря горкома — Лидии Викторовны Шиловой.

Дело в том, что свою идею проведения нового «круглого стола» «ИК» в Набережных Челнах мы выдвинули в весьма трудное, напряженное для города время. В феврале, к открытию XXVI съезда КПСС, согласно государственному плану и общей воле строителей, надо было сдать в эксплуатацию вторую очередь КамАЗа — то есть, как говорили в городе, «еще раз построить гигантский завод тяжелых грузовиков». Фраза эта точно соответствовала ситуации, потому что, когда вторая очередь заработает в полную силу, КамАЗ станет давать не 71 тысячу автомобилей, как сейчас, а — 150 тысяч, то есть достигнет проектной мощности. И мы со своим «круглым столом» «вторглись» в жизнь КамАЗа и Набережных Челнов, когда весь город был охвачен энтузиазмом хорошо организованного труда — стройка (точнее, стройки, ибо объекты второй очереди завершались на всех семи заводах комплекса) вышла на финишную прямую, темп работ рос, накал страстей тоже, и ничего бы не было удивительного, если бы нам вежливо, но решительно, несмотря на нашу старую дружбу, сказали: дорогие товарищи, сейчас нам не до кино, вот сдадим вторую очередь — милости просим.

Однако нам так не сказали. Напротив, с готовностью и чувством ответственности взялись за зрительские встречи, порекомендовали участников разговора — таких, кто действительно любит и знает кинематограф, размышляет над кинопроцессом, имеет свою точку зрения на искусство экрана, на его место в духовной жизни общества.

Сам этот факт еще раз — и весьма веско — показал нам, что в Набережных Челнах очень серьезно относятся ко всему, что участвует в «нематериальном» строительстве — совершенствовании внутреннего мира человека. К искусству — в первую голову. Не только к кино, хотя, быть может, к кино прежде всего. Чтобы убедиться в этом, стоит заглянуть, кроме четырех кинотеатров, в два роскошных — не подберешь иного слова — Дворца культуры, где человек любого возраста и творческих пристрастий может найти себе занятие по душе; познакомиться с экспозициями двух городских музеев и картинной галереи — они покуда дислоцированы во временных помещениях, но генеральный проект строящегося города предусматривает точное место и время сооружения их постоянных зданий; следует пройти, в сопровождении тихого энтузиаста-директора, по классам Училища искусств, которому позавидовала бы любая столица, а потом с верхней точки крутого амфитеатра в изысканно отделанном зрительном зале взглянуть на сцену, где регулярно устраиваются абонементные концерты классической музыки; посмотреть на первые скульптурные композиции, которыми челнинцы начинают украшать улицы и площади своего города; оказаться на втором этаже превосходного ресторана «Москва» в тот вечер, когда там — раз в неделю — собирается центральный городской дискоклуб (а их в городе несколько) — конечно, потанцевать, конечно, понаслаждаться современными ритмами в хорошем исполнении, но и послушать толковую, по сути профессиональную лекцию, ну, скажем, об эволюции рок-музыки, после-

[1] «ИК», 1977, № 6.
[2] «ИК», 1979, № 11.

дить за темпераментным спором на эту тему — то есть вместе с интеллигентными молодыми челнинцами провести приятный и полезный вечер; подгадать так, чтобы в обеденный перерыв оказаться в уютном (оснащенном, между прочим, и киноустановкой), элегантном зале АБК (административно-бытового корпуса) любого из семи заводов КамАЗа — сюда уже привыкли сходиться рабочие, потому что нет дня, чтобы тут в обеденный перерыв не было чего-нибудь интересного: короткометражки (после смены — плановые киносеансы), выступлений артистов, интересной лекции (зачастую тоже связанной с театром, кино, живописью) или встречи с гостями завода. Так вот и мы, сотрудники «Искусства кино», накануне «круглого стола» были приглашены в АБК Кузнечного завода и, рассказав о последних киноновостях, «вызвали на себя» прямо-таки шквал вопросов заинтересованной и весьма подкованной в вопросах кино аудитории. В лидеры сразу вырвался молодой человек в джинсовой паре, сидевший в первом ряду справа; его вопросы были особенно точны, разносторонни и к тому же едва ли не все начинались примерно так: «В таком-то номере вашего журнала в статье имя-рек говорилось, что...» Мы познакомились, и электроаппаратчик Юрий Манусов — так звали молодого человека — стал еще одним участником «круглого стола» «ИК»...

Словом, и в те недели, когда всё в городе и на комплексе КамАЗа было устремлено к одной цели, когда силы, мысли и руководителей Набережных Челнов, и рядовых граждан были отданы завершению стройки, — в это время никто не имел бы повода заключить, что здесь — хотя бы в данный отрезок времени! — автомобиль впереди человека. И тут невозможно не сказать несколько слов о том истинно дружеском внимании, которым окружили нас, работников журнала, гостеприимные хозяева. Нас провезли по городу. Нам показали музеи и Училище искусств. Вырывая драгоценные часы из своего бюджета времени, руководители четырех из семи камазовских заводов водили нас по своим «хозяйствам». (Чтобы представить себе, что значит «водили», сообщим, что, например, Завод двигателей — это состоящее из множества соединенных друг с другом линий полностью автоматизированное производство, размещенное под одной крышей в здании длиной в полтора и шириной в половину километра. Человека с гуманитарным складом ума, для коего высшее достижение технического гения — пишущая машинка, завод этот попросту ошеломляет.) Мы удостоились высокой чести: присутствовать на торжественном митинге по случаю выпуска первых грузовиков новой модели — тех самых, которым предстояло пройти по Красной площади в дни XXVI съезда КПСС...

...«Круглый стол» «ИК» состоялся в январе 1981 года. Больше месяца оставалось до того дня, когда с трибуны в Кремле прозвучали исполненные высокого смысла слова:

«Огромна тяга советских людей к искусству. Известно, как непросто порой попасть на хороший спектакль, купить интересную книгу, посетить выставку. Но это уважение, эта любовь к искусству предполагают и великую ответственность художника перед своим народом. Жить интересами народа, делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни, наши коммунистические идеалы, быть активным участником коммунистического строительства — это и есть подлинная народность, подлинная партийность искусства».

Только спустя месяц после нашей встречи с челнинцами прозвучали эти слова, но именно они как нельзя точнее определяют доминанту атмосферы, суть настроения, которое владело участниками «круглого стола».

За этим «круглым столом» собрались Марат Абрамов, работник управления снабжения металлом дирекции КамАЗа, Галина Афанасьева, редактор городского кинопроката, Александр Белоусов, мастер литейного завода КамАЗа, Ирэк Валиуллин, секретарь комитета ВЛКСМ кузнечного завода, Владимир Жуйков, заместитель начальника финотдела объединения КамГЭСэнергострой, Лидия Исаева, директор кинотеатра «Чайка», Виктор Крестовников, бригадир строителей Минмонтажспецстроя, Лев Малышев, заведующий отделом райкома КПСС, Юрий Манусов, электроаппаратчик Кузнечного завода, Александра Паутова, воспи-

татель общежития № 3, Валентина Рудакова, начальник бюро быта управления главного энергетика КамАЗа, Фаина Санджакова, воспитатель общежития № 20, Неля Хакимова, студентка Елабужского пединститута.

Редакцию представляли первый заместитель главного редактора Армен Медведев и заведующий отделом публицистики Владимир Ишимов.

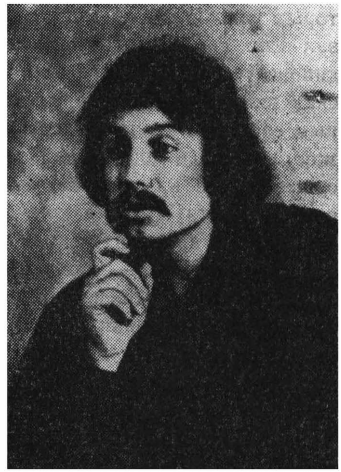
Разговор начал вступительным словом **А. Медведев:**

— Живой отклик, который встретила в вашем городе наша идея поговорить о кино, внимание, которым окружили в Набережных Челнах нас, работников журнала, вне сомнения, отражают существенные процессы и тенденции действительности. И прежде всего, как говорилось на XXV съезде партии, — повышение роли литературы и искусства в жизни общества развитого социализма.

В мае нынешнего года, когда решения XXVI съезда партии уже станут реальной программой жизни и работы всего советского народа на новом этапе истории, соберется очередной съезд Союза кинематографистов СССР. В духе наших традиций Союз кинематографистов, как и другие творческие союзы, выверит свои планы по главному компасу — решениям партийного съезда. Вот мы и хотим, чтобы голос набережночелнинцев прозвучал словно бы в прениях на съезде Союза работников кино — как голос части нашей огромной киноаудитории.

Почему мы обращаемся именно к вам? Потому что ваш город чрезвычайно интересен и характерен для быстро развивающегося, динамичного советского общества. На глазах у всей страны он на протяжении короткого отрезка времени складывается как новый социальный организм, сложный, в чем-то необычный и своеобразный — и по заложенным в его формировании градостроительным идеям, и по системному принципу строительства, и по нравственному климату, и по взаимосвязям сферы материального производства — главному градообразующему фактору — со сферой духовной, идеологической, эстетической; складывается как молодой социальный организм и в то же время уже обретающий, накапливающий замечательные традиции во всех сферах жизни.

Так какое же место занимает кинематограф в жизни такого города? Что с вашей, граждан этого города, точки зрения появилось интересного и важного на экране в последние годы? Чего на экране, так сказать, не хватает? Чего вы ждете от киноискусства?



Ю. Манусов

Вот какие вопросы мы хотим поставить сегодня на ваше обсуждение.

●

Первым слова попросил **Ю. Манусов.**

— Мы здесь собрались, чтобы обменяться мнениями о советском кино последних лет в знаменательное для мастеров экрана время: они готовятся к IV съезду своего творческого Союза. Мне кажется, это событие в не меньшей мере привлечет внимание и тех, кто приходит в бесчисленные кинотеатры и кинозалы — десятков и десятков миллионов советских зрителей. Аудитория нашего экрана — грандиозная и очень разнообразная. Ей свойственны многие, нередко несовпадающие интересы, пристрастия, я бы сказал — любови. Да, любови, потому что все мы, зрители, чего бы мы ни искали в кино, к каким бы жанрам или темам ни склонялись наши пристрастия, — все мы наше кино л ю б и м. Думаю, не ошибусь, и в этом большинство меня поддержит, если ска-

жу, что в последние лет десять-двенадцать советский кинематограф лучше стал отвечать многообразию зрительских интересов, глубже и умнее стал вторгаться в проблемы бытия, волнующие людей, и потому стал занимать в нашей жизни все более заметное место. Все чаще на экран выходят фильмы, которые по-настоящему волнуют, вызывают на спор, заставляют задумываться о таких вещах, о которых раньше мы не задумывались. Я бы сказал так: свежими ветрами повеяло в нашем киноискусстве. Давайте же поздравим советских кинематографистов с таким знаменательным событием — их четвертым съездом. Я думаю, что среди достижений нашего кино самое существенное — упорное освоение проблем современности. Но тут хочу сказать вот что. Как только применительно к искусству произносится это слово — «современность», так сразу же, по сложившейся инерции, что ли, мы выстраиваем рубрики: «Производственная тема», «Тема села», «Нравственная тематика»... Не спорю, в плане практически-деловом подобная классификация, видимо, помогает разобраться в сложном кинохозяйстве. Но, по большому счету, она проводит несколько искусственные межи, потому что единственная-то тема искусства на самом деле — человек. В этом плане я склонен присоединиться к Андрею Тарковскому. Вот я нарочно захватил книжку «Искусства кино» с отчетом о Третьем совещании киноработников — прошу прощения за цитату: «...мы... забываем о том, что призваны создавать шедевры, произведения кинематографического искусства, которые должны остаться в памяти народа на долгие, долгие годы... Но, планируя кинематографическое искусство только по линии прямых связей с какой-то определенной «тематической рубрикой», вряд ли можно рассчитывать на получение высокого качественного результата. Кино, как любое искусство, своей причиной и целью всегда имело человека». «Причиной и целью» — это хорошо сказано! И дальше Тарковский приводит в пример «Председателя» Алексея Салтыкова, добавляя, что сама мысль, будто перед нами «узкорубрикационный фильм, отражающий колхозную тему», не укладывается в голове. «Фильм не вмещается в эту тематику, и не потому, что тематика перестает нас интересовать, а потому, что во главу фильма поставлен человек, его сложная судьба». К чему я это? А к тому, что если говорить о современности, то ее освоение — это, по-моему, всегда и прежде всего поиск современного героя. На этом пути в последние годы кино, безусловно, немалого добилось. Смотрите, вот всего лишь несколько оставшихся в памяти фигур: Сечкин из четырехсерийной картины «Вкус хлеба» — личность сильная, яркая, открытая, внутренне свободная; он в чем-то даже чудак из тех, кто, по слову Горького, украшает мир. Софико из «Нескольких интервью по личным вопросам». Гоша в фильме «Москва слезам не верит». Следователь из «Допроса». Доктор Нечаев в «Утреннем обходе». Волостной парторг из «Гнезда на ветру»... Но если говорить о современном герое-рабочем — а мне хочется говорить прежде всего о нем, — то тут удач у нашего кино меньше. И правда, кого можно назвать? Конечно же, Потапова, хоть «Премия» отнюдь не новая лента, и Гошу. Все? Все. Почему так? Трудно ответить. Но, мне кажется, дело прежде всего в поверхностном, недостаточном знании сценаристами современной рабочей среды. Слишком просто, скажете? Но ведь многие истины просты. И мне кажется: пообщайся драматург какое-то время с рабочими в любой из наших бригад не как «человек со стороны», а иначе, как свой человек, и ничего ему не надо будет изобретать искусственно: проблемы и конфликты станут рождаться на его глазах, манера общения, разговора тоже окажется не за семью замками — наблюдай, вслушивайся, отбирай, отсеивай и переваривай как художник. Просто? Нет, сложно. Я, конечно, смотрю на вещи, так сказать, изнутри. И думаю: почему Гельмана сопровождает неизменный успех в работе для кино и театра? Потому что у него есть: а) талант и б) точное знание материала. Вот иной раз у меня возникает ощущение, что некоторыми кинематографистами владеет опасение, будто найти истинного современного героя в рабочей среде — дело нелегкое. Уверяю вас — это совсем, совсем не так! Мне вспоминается в этой связи

одна студентка, дочь весьма крупного начальника. Случайно она попала вожатой в камазовский пионерлагерь, в компанию других вожатых, рабочих ребят. И девушка эта ужасно удивлялась: «Неужели это рабочие?! Такие интеллигентные, эрудированные, воспитанные?!» А как бы она удивилась, попади она в цех? Застань она моего приятеля, крепкого веселого парня, когда он лил слезы — не преувеличиваю, именно лил слезы! — потому что у него никак не вытанцовывалось одно приспособление? А потом, если бы увидела она его в припадке прямо-таки языческого восторга, когда дело все-таки удалось? Если вглядеться попристальнее в нашу камазовскую жизнь, обнаружишь, что здесь полно страстей, если хотите, — шекспировского масштаба. Я не преувеличиваю. И на каждом шагу — характеры неординарные, своеобразные, крупной лепки. Только умей смотреть. Суть-то в том, что истинно современный герой — он человек скромный, в глаза не бросается, за славой не торопится. Внешне он — как все. Постороннему к нему вообще трудно пробиться, потому что ему претит любая реклама, он прежде всего честен и принципиален. Оттого ему не всегда обеспечена легкая жизнь, не всегда его украшают титулы и медали. Но уверяю вас, он и есть, быть может, основной герой нашего времени. Вот, например, в «Премии» — чем меня больше всего привлекает Потапов? Своей гражданственной смелостью. Такая смелость — смелость высшей пробы. Потому что — это штука известная — случалось, что записные смельчаки, лихие рубаки пасовали, когда рисковать надо было совсем не жизнью, а... скажем так: житейскими удобствами. А Потапов не спасовал. Хотя, не поддержи его члены парткома, и с партбилетом мог бы расстаться. Как и его духовный родственник Губанов-младший из «Твоего современника». Гражданственная смелость, по-моему, высшая доблесть времени. А Гоша? Он чем нас покорил? Прежде всего — чувством собственного достоинства. Пренебрежением к внешней престижности и острым чувством престижа истинного. Едва утихли споры насчет типичности Потапова, как поднялась волна страстей вокруг Гоши: типичен ли он? Оставим в стороне этот термин — «типичность». Но со всей ответственностью скажу: Потаповых и Гош в жизни полно! И это лишь два варианта современного характера! Знаете, у нас тут, например, подобралась одна занятнейшая бригада. Ребята — самые разные, формально — с большими перепадами в образовании. Двое — с институтскими дипломами. Один — совершенно розовеньким мальчиком приехал после десятилетки. Так вот у них в бригаде такие философские споры идут — настоящие философские, не в житейском смысле! Выберут проблему — и только сверкают эрудицией... Как-то я зашел к ним, послушал: о таких материях речь идет, что я — привычный человек! — едва себя не ущипнул: где это действо происходит — в камазовском цехе или на защите диссертации уж не знаю в каком институте? И еще интересно насчет паренька-десятиклассника. Стандартный сюжет в таких случаях каков? Тепличный мальчик мужает под влиянием рабочего коллектива. Он и вправду мужал, становился рабочей косточкой. Но в свою очередь и сам влиял на товарищей — наивными вроде бы рассуждениями, твердыми — вынесенными из хорошей семьи — взглядами на жизнь, благородством, образованностью и интеллигентностью... Словом, не бригада, а готовый прообраз фильма о рабочем классе...

— Я бы хотел продолжить разговор об отношении кино к рабочему человеку, о роли, которую кино могло бы сыграть в привлечении молодежи в ряды рабочего класса, — сказал **М. Абрамов.** — Обычно в феврале у нас старшеклассники в школах встречаются с выпускниками прежних лет. Перед школьниками выступают студенты, инженеры, врачи, учителя — специалисты многих профессий. И почти не выступают рабочие. Меня это очень и очень тревожит. Хотим мы или не хотим, но получается, что в школах пропагандируют любые жизненные дороги, кроме дороги на завод, в рабочий класс. По сути, ничего в наших набережночелнинских школах не делается, чтобы раскрыть красоту, благородство, возвышенность труда людей, создающих материальные ценности общества.

Конечно, в писанных и произнесенных с разных трибун прекрасных словах о почетной судьбе быть рабочим недостатка не ощущается. Но громкие слова остаются громкими словами, потому что мы не умеем и не учимся по-настоящему воспитывать тягу молодежи в заводские цеха. Да и какова цена этим громким прекрасным словам, когда многие из пишущих и произносящих эти слова своих детей всячески оберегают от рабочей карьеры!

М. Абрамов

В. Крестовников

В конце концов около 70 процентов абитуриентов все-таки оказываются у станков и автоматических линий. Но не по призванию, не по внутреннему убеждению даже, а просто потому, что им не удалось поступить в институт или техникум. И все кругом считают их неудачниками. Только потом, спустя какое-то время иные из этих мальчиков и девочек, поработав в цехе, вжившись в свое рабочее дело, понимают истинный вкус заработанного хлеба, ощущают достоинство своей профессии...

И я думаю: а кинематографу-то под силу многое сделать, чтобы увлечь молодого зрителя высокой должностью рабочего человека! Конечно же, это непросто, но цель такая благородная, что, мне кажется, кинематографистам стоило бы взяться за это дело не кампанейски, а по-настоящему, с дальним прицелом.

К сожалению, кино иной раз действует как раз в противоположном направлении. Недавно я посмотрел телефильм «Старый Новый год». У меня лично этот фильм вызвал резко отрицательные эмоции. Показаны там две семьи — рабочая и интеллигентская. Глава рабочей — не потому даже, что работает на какой-то там фабрике, делающей игрушки, — он все равно рабочий ненастоящий, обмещанившийся. Он болен тягой к деньгам, «вещизмом». Взгляды у него обывательские, сам он — такая серость, такая убогость, что просто противно. Он даже чеховскую «Каштанку» не читал — и это современный рабочий! Может ли после такого фильма, с таким «рабочим» героем у кого-нибудь возникнуть желание стать рабочим?!

Благо, были бы другие фильмы, где действовали бы рабочие, похожие на камазовцев! Так ведь мало, очень мало этих картин!

А ведь хочется, чтобы кино показало процесс становления рабочего, современного молодого рабочего, такого, чтобы юноши и девушки полюбили его, стремились взять с него пример и пойти на производство. Не потому пойти, что некуда деться, а по выношенному желанию! Вот такая тема. И я очень надеюсь, что делегаты IV съезда кинематографистов обстоятельно обсудят и эту важную проблему.

В. Крестовников. В последнее время фильмов о рабочем классе, о производстве стало заметно больше. Есть картины получше, есть послабее, но почти всем свойствен, по-моему, один недостаток. Все они в той или иной мере приглаживают реальные условия производства, придают им некоторую праздничность, что ли. Ребята же приходят на настоящее производство, имея о нем представление из кино. Не мудрено, что, столкнувшись с первыми же реальными трудностями, накладками — ну, скажем, вовремя спецодежду не выдали или спецобувь, или еще какие-нибудь обыденные шероховатости, — сразу расстраиваются, вешают нос. Что же с ними будет, ежели окажутся вовлечены в какой-нибудь производственный конфликт посерьезней, где надо и принципиальность, и твердость проявить? Я думаю, в этом деле, как и в любых других, искусству негоже говорить полуправду — только истинную правду! Тогда будет польза — и искусству, и действительности!

И. Валиуллин. Согласен с Маратом Андреевичем Абрамовым: хорошо, если бы искусство, кино в частности, раскрывало процесс вызревания личности, а не просто давало результат, данность, так сказать. Но хочу ему и возразить. Я по-иному, чем Марат Андреевич, воспринял телефильм «Старый Новый год» — он мне очень понравился. И понравился как раз тем, что он смело показывает отрицательную фигуру рвача, которому важно только побольше отхватить кусок от общего пирога, человека, работающего по известному принципу: «Где бы ни работать, лишь бы не работать». Рабочий класс не нуждается в идеализации, напротив, нужно разоблачать тех, кто позорит звание рабочего. А такие встречаются повсюду, и это не секрет. Я на КамАЗе с 1978-го года, и до того, как меня выбрали комсомольским секретарем, был мастером, начальником участка. Среди рабочих, которыми приходилось руководить, были разные люди. Были замечательные, честные работники. Были, в меньшем, конечно, числе, бездельники и пьяницы. А бывало и так: работает человек — не придерешься, мастер высокой квалификации, но движет им одно-единственное чувство: жадность к деньгам и к вещам, которые он на эти деньги решил купить. У него, у такого, вроде бы все уже есть, дом, как говорится, полной чашей — и дорогая мебель, и лучшая радиосистема, и машина, — а все ему мало. Это мещанин, называющий себя рабочим. С такими настроениями надо бороться, чтобы не распространялась

И. Валиуллин

мелкобуржуазная психология. Поэтому лично я признателен кинематографистам за такие ленты, как «Старый Новый год». Это смелые, принципиальные, нужные фильмы.

Ю. Манусов. Мне кажется, что это несколько утилитарный подход к кинофильму, да и вообще к произведению искусства — требовать, чтобы оно агитировало зрителей браться за те или иные профессии. Я бы поставил вопрос иначе: кино должно давать людям пищу для размышлений о самых важных проблемах человеческого бытия. В том числе — о том, как человеку искать свое место в жизни, как гармонически соединять полет фантазии, тягу к творчеству — и точную оценку своих способностей, трезвый взгляд на действительность. Люди, вступающие в самостоятельную жизнь, должны ответственно относиться к потребностям общества. Сознательно относиться. Конечно, чем дальше будет наше общество про-

двигаться к коммунизму, тем шире будут перспективы для творческого труда. Кто знает, может, в будущем общение между людьми знаете, как станет происходить? Люди будут обмениваться произведениями искусства. Один, гениальный, предложил опус другому, а тот, гениальнейший, возразил ему — своим. Вот это общение! Вот это существование истинно человеческое! Но пока что до этого еще очень далеко. И если мы хотим до этого «далека» быстрей дойти, нужно делать то, чего от тебя с твоими способностями требует время, — об этом нужно предупреждать постоянно.

И фильмы на эту тему снимать. Вы скажете: а разве можно мешать творческому полету? И не нужно мешать. Можно находить способы совмещать обыденный труд и творчество.

А. Медведев. Хочу подтвердить вашу мысль примером. Недавно сделан фильм «Мир в трех измерениях». Солнцева Юлия Ипполитовна его поставила, а в главной роли актер Игорь Владимиров. Не знаю, быть может, «по искусству», по воплощению темы он не у всех вызовет приступ энтузиазма, но мысль его мне очень понравилась. Тем более что, говорят, в основе фильма реальный факт. Словом, пойдет картина, посмотрите. У героя ее, уральского рабочего, уже в зрелом возрасте обнаружились выдающиеся математические способности. Самое интересное — это возникающий в фильме конфликт, такой, знаете ли, конфликт современных Моцарта и Сальери. Причем если главный герой Моцарт, то Сальери — это современный молодой человек, жених его дочери. Он никак не может понять будущего тестя, ему все кажется, что этот седой человек притворяется, что-то такое играет: его приглашают в науку, в институт, а он не идет. На самом же деле герой не притворяется и не лицедействует. Просто ему нравится работать на своем рабочем месте, он любит свое дело, для него это совершенно элементарно: он хочет видеть и чувствовать мир не под каким-нибудь одним углом, а во всех трех измерениях. Это очень ново и очень, мне кажется, современно по мысли.

В. Рудакова. Несколько лет назад режиссер Илья Авербах поставил фильм «Чужие письма». Это была работа с точным социально-психологическим и нравственным прицелом: этическая глухота, непоколебимая уверенность в своей правоте и своем праве навязывать другим свое понимание счастья — большая общественная опасность. Особенно когда они свойственны юному существу. В этом с «Чужими письмами» перекликалась интересная, серьезная по мысли, по проникновению в проблему лента Сергея Аполлинариевича Герасимова «Дочки-матери». В какой-то мере примыкал к ним и «Розыгрыш» Владимира Меньшова. Надеюсь, наше кино продолжит эту важную линию — будет выводить на экран современного героя, умеющего не только действовать, но и сопереживать ближним, сочувствовать, активно творить добро — негромко, спокойно, обыденно; не в лоб, а тонко, художнически будет обличать появившийся в жизни опасный, даже страшный тип — блестящего специалиста, но, с другой стороны, безнравственную личность.

В. Рудакова

В. Жуйков. Я согласен с тем, что современный герой, как и его прообраз в жизни, — человек скромный, с ответственностью делающий свое дело и не стремящийся к карьере. Хочу добавить, что это относится не только к рабочим, но и к тому слою работников, которые практически осуществляют управление и производством, и строительством, и делами обще-

ства. Имею в виду служащих — простых, рядовых служащих: экономистов, бухгалтеров, плановиков и так далее и тому подобное. Роль их растет от года к году, потому что от года к году усложняются задачи, которые они выполняют. К сожалению, фильмов об этом слое советских людей практически нет. Был очень симпатичный фильм «Служебный роман», так

●

— По-видимому, — прокомментировал ход обсуждения **А. Медведев,** — от разговора о современном киногерое мы перешли к проблемно-тематическому обзору нынешнего кинопроцесса. Кто хочет продолжить тему, начатую Владимиром Ивановичем Жуйковым?

— Позвольте мне, — вступила в дискуссию

В. Жуйков

А. Паутова

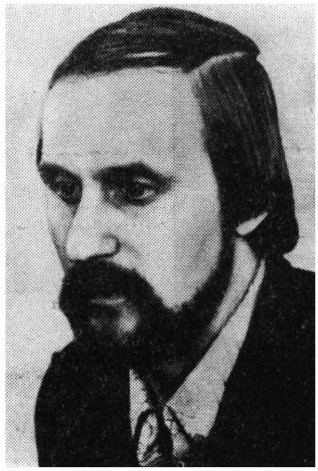
ведь его действие могло происходить где угодно, учреждение там условное, потому что суть-то ленты — любовь, а не само дело.

Советские служащие — это те самые деловые люди, о которых говорил Леонид Ильич Брежнев. И проблем здесь очень много, притом важных, поистине государственных проблем. Например, компетентность служащего. Нередко приходится сталкиваться с руководителем, юридически неграмотным. Он может незаконно, просто по невежеству уволить человека, и тот ходит, ходит по разным инстанциям, по судам, покуда правда восторжествует, а виновный руководитель из своего кармана оплатит вынужденный прогул. Серьезные конфликты кроются и в некомпетентности сугубо профессиональной, в неподготовленности к руководящей деятельности. В этом — одна из причин ошибок в планировании, в несогласованности работы различных звеньев производственной цепочки.

А. Паутова. — Я люблю фильмы высокого нравственного настроя, наталкивающие на серьезные размышления, вызывающие раздумья о судьбах нашей страны, о ее роли в истории цивилизации, в сегодняшнем мире, о человеческой жизни. Превосходную картину поставил Станислав Ростоцкий — «Белый Бим Черное ухо». Это сегодня так необходимо — возрождать любовь к природе, к братьям нашим меньшим, взращивать в человеческих душах ясное понимание того, что человек — неотрывная часть всего живого. И еще... Сколько сделано нашими кинематографистами фильмов о войне, но убеждена — хотя, знаю, не все со мной согласны, — тема эта никогда не перестанет быть злобой дня. Напротив, из года в год, по мере отдаления от Великой Отечественной войны во времени, искусство научится проникать во все более глубокие пласты той эпохи, исследовать такие проблемы и конфликты, которые раньше ему были недоступны.

Взгляните, например, на нашу литературу, которая в последние годы дала такие блистательные книги, как «Берег» и «Выбор» Юрия Бондарева, в которой появились повести и рассказы Вячеслава Кондратьева, «Каратели» Леся Адамовича. Несколько замечательных произведений имеет в этом смысле на счету и советский кинематограф. Назову «Восхождение» Ларисы Шепитько, «Вдовы» Сергея Микаэляна, «Двадцать дней без войны» Алексея Германа, «Венок сонетов» Валерия Рубинчика. И, конечно же, двадцатисерийную документальную эпопею «Великая Отечественная»...

Ф. Санджакова



А. Белоусов

Ф. Санджакова. Наши талантливые режиссеры сняли в последние годы фильмы, с похвальной тонкостью затрагивающие движение самых деликатных струн человеческой души: «Объяснение в любви», «Странная женщина», «Пять вечеров»... Особое место среди них занимает «Осенний марафон» Георгия Данелия — фильм, который, по-моему, относится к весьма редкому у нас жанру — трагикомедии. О Бузыкине, блестяще сыгранном Олегом Басилашвили, я слышала, говорят как о человеке несамостоятельном, нерешительном, плывущем по течению. Я с этим не согласна. Я думаю, не вина, а беда Бузыкина в том, что он так необыкновенно совестлив, честен, добр и поэтому никому ни в чем не в состоянии отказать. Он не может бросить ни жену, ни любовницу, он боится причинить страдание той или другой, а в итоге — мучаются обе и в придачу к ним сам Бузыкин. И все-таки бесплодна жизнь не Бузыкина, а его соседа-алкоголика, его начальника, которому он в конце концов не подаст руки. А Бузыкин — он ведь приносит пользу, он талантлив, он много работает, а зло... зло он приносит нечаянно, по несчастному свойству характера. А не по безнравственности. Бузыкин — вопреки всему — человек нравственный. Я в этом убеждена. И потому — как это ни парадоксально! — фильм помогает взращивать в зрителях нравственное чувство.

А. Белоусов. Я хочу посетовать на то, что почти совершенно забыт жанр исторических фильмов. То есть по видимости исторические картины на экран выходят — например, «Сказ о том, как царь Петр арапа женил», «Ярославна, королева Франции», еще можно назвать, но во всех этих лентах история какая-то ненастоящая, балаганная, что ли. Только в «Пугачеве» авторы подошли серьезно к прошлому страны и народа, постарались раскрыть эпоху, вылепить подлинные исторические фигуры.

И. Валиуллин. Есть еще одна очень животрепещущая проблема, в которую не может не вторгаться искусство, — культура чувств. Для

нас, для молодежи, она важна первостепенно. Как нам нужны фильмы, которые показывают настоящую, большую любовь! Такую, какая нам известна по классической литературе — «Войне и миру», «Госпоже Бовари», «Саге о Форсайтах», книгам советских писателей. В последние годы мы посмотрели несколько лент о любви — «Единственную», «Смятение чувств», «Школьный вальс», «Странную женщину», «Объяснение в любви», «Сто дней после детства», «Спасателя», «В моей смерти прошу винить Клаву К.»... Но не все они разрабатывают тему достаточно глубоко. Хочется, чтобы любовь так показывали на экране, чтобы мы завидовали, восхищались и искали в жизни такую всепоглощающую любовь... Я бы сказал так: покажите с экрана героя, который был бы в любви таким настойчивым, упорным, обаятельным, как меньшовские Петров или Бобров в деле! Это поможет сражаться против упрощения души...

И тут в разговор вмешался молодой человек, который все это время колдовал над магнитофоном, ведя запись выступлений:

— Недавно по телевидению показали такой спектакль — «Адам женится на Еве»...

— Представьтесь, пожалуйста, — попросил А. Медведев.

— Простите... **Алексей Барсов,** радист Дома культуры «Энергетик». Так я говорю, в этом спектакле тему любви интересно разработали. На сцене идет судебный процесс, он должен определить — имеют ли Адам и Ева право вступить в брак, связать свои судьбы. Серьезно ли они подошли к такому делу. В конце концов оказывается, что никто за них решить это не может. Но суд как бы подсказывает молодым людям, какие серьезные и сложные коллизии могут перед ними встать. Нередко, выходя из кино, слышишь: «Так в жизни не бывает». Но ведь правда жизни в искусстве может выглядеть иначе, чем в повседневности. Да, в жизни не могло быть такого суда, как над Адамом и Евой. Но проблемы на этом суде вставали серьезные и вполне жизненные.

Ю. Манусов. Мы до сих пор еще не затрагивали комедийный жанр. А среди кинокомедий последнего времени наибольший интерес и самые шумные споры вызвал рязановский «Гараж». В «Советском экране» фильм подвергся разносной критике, а ваш журнал никак на ленту не откликнулся. Хочу задать вопрос: поддерживаете ли вы позицию «Советского экрана» или нет?

А. Медведев. Мы всегда считали «Гараж» — в главном — полезным фильмом, поднявшим

Н. Хакимова

острые проблемы нашей жизни. Однако серьезные художественные огрехи фильма — эдакая его водевильность, капустническая, что ли, манера — бросались в глаза и раздражали. Но когда «Гараж» вышел на экран, реакция аудитории прежде всего обнаружила, что в ней живет нетерпеливое ожидание настоящего сатирического фильма, фильма — бойца с «вещизмом». Это подтвердило нашу общую, принципиальную оценку фильма, но недостатки его не превратились в наших глазах в достоинства. Мы несколько затянули дело с рецензированием картины, в чем, конечно, виноваты и перед авторами, и перед зрителями. Мы обязательно к «Гаражу» вернемся, постараемся поговорить о нем всесторонне и тщательно.

Н. Хакимова. Кино по праву можно назвать учебником жизни. Оно учит любить то, что заслуживает любви, ненавидеть всяческие скверны, учит достойно трудиться и смотреть

на себя со стороны, а главное — думать. Как, впрочем, и театр, и литература. Отделить кинематограф от других искусств, мне кажется, попросту невозможно. И уж во всяком случае — ни к чему. Шукшин говорил: «Кино без литературы не живет». Для меня лично особую притягательность имеют фильмы, построенные на конфликтах жизненно достоверных, где действует активный герой с сильным характером, привлекающий симпатии зрителя. В этом смысле большим успехом нашего кино были фильмы «Судьба», «Любовь земная», где прекрасно показана стойкость духа русского человека.

А. Медведев. Скажите, пожалуйста, Неля, а как вы себе представляете сильного, активно действующего героя? Не кажется ли вам, что такая характеристика этически расплывчата? Ну, скажем, я вот знаю, у молодежи пользуется популярностью фильм «Пираты XX века». Вам, как будущему педагогу, эта популярность, наверно, небезразлична? В этом фильме как раз налицо активно действующие, сильные, энергичные, так сказать, мускулистые и совершенно бесстрашные герои — причем с обеих сторон!

Н. Хакимова. Сильный герой, сильный характер — это не означает обязательно физическую силу. Речь идет о внутренней жизненной силе. Ну, а если обратиться к картине «Пираты XX века», то, на мой взгляд, в ней немало воспитывающих моментов: чувство интернационализма, помощь советских моряков тем, кто слабее, сопереживание жителям острова, борющимся с поработителями. В этом фильме вроде бы все хорошо. Разве только вот то, что режиссер и сценарист недостаточно четко разработали отрицательных персонажей... Это просчет картины.

И. Валиуллин. Самый большой успех среди всех фильмов последнего времени, а может, и не только последнего, у нас в Набережных Челнах имела картина «Москва слезам не верит». Почему? Потому что она как-то очень точно уловила наши настроения, рассказав о знакомой каждому обычной жизни, о нескольких понятных всем судьбах в таком ключе, в каком большинству зрителей хотелось это увидеть. Кстати, главная героиня и главный герой — Катерина и Гоша — люди сильные и активно действующие. Причем она — воплощение женственности, а он — мужского начала. И это импонирует всем — зрителям и зрительницам.

Ну, а если обратиться к картине «Пираты XX века», то я понимаю, что в отношении к ней такого единства быть не может. Разделение, вероятно, пойдет прежде всего по возрастному признаку. От своих сверстников я слышал только положительные отзывы. Конечно, фильм, может быть, несколько оторван от реальной жизни, может, таких пиратов в действительности и нет, но зато здесь показан характер советского человека. «Пираты XX века» в какой-то мере перекликаются с фильмом «Люди в океане», однако не может быть двух мнений: «Люди в океане» — картина несравнимо более серьезная. Здесь показана реальная, трагическая для китайского народа ситуация, порожденная антисоветским курсом маоистов, тщательно продуманной и действующей много лет идеологической системой, воспитывающей в многомиллионных массах самые отвратительные, античеловечные свойства: жестокость, бездумное послушание, некритическое отношение к действительности, звериный шовинизм, ненависть. Мао по праву мог повторить вслед за Гитлером: «Я освободил вас от химеры, называемой совестью...» И все-таки я считаю, что ленты, подобные «Пиратам XX века», нужны молодежи. Почему? Потому что там действует романтический герой, сильный, красивый, и молодым зрителям захочется быть похожим на него, на стармеха, которого играет Николай Еременко. После этого фильма многие возьмутся за серьезные занятия спортом, в частности дзюдо и каратэ. Стармех там очень красиво дерется, но не ради красоты, а во имя благородного дела. Пусть будут драки, пусть будет стрельба, в данном случае молодой зритель воспримет их правильно.

Не случайно в 1978 году в нашей стране открылась федерация каратэ. Молодежь сейчас поголовно увлекается каратэ, самбо, дзюдо — силовыми видами спорта. Вот у нас в городе занимаются каратэ около трехсот чело-

век. В прошлое воскресенье были городские соревнования. В зале, я зашел, сидело несколько сот каратистов, семнадцати-восемнадцатидевятнадцатилетние ребята. Значит, подумал я, эти сотни ребят отвлечены от улицы, они занялись спортом. А раз занялись спортом, значит уже исключены сигареты, водка.

Так вот: подобные «Пиратам XX века» фильмы способствуют приобщению молодежи к спорту.

Ю. Манусов. Так ведь там и пираты — неплохие спортсмены, и тоже владеют дзюдо и каратэ. К тому же проверить на пиратах приемчики стармеха навряд ли кому-нибудь из челнинских ребят доведется, а вот соблазн употребить их против сограждан... ты полагаешь, он исключен? Я не уверен. Ну, а касательно художественных достоинств фильма скажу одно: у нас в бригаде двенадцать человек, все молодые ребята. Фильм посмотрели все, а понравился он лишь двоим. Потом мы у себя как следует обсудили ленту и пришли к такому выводу: она никакого отношения к искусству не имеет. Это обыкновенный аттракцион. Посмотрел, испытал сильные ощущения, вышел из кино и забыл. Точно как в цирке: там ведь тоже лихо прыгают, гири поднимают, дерутся, балансируют под куполом. Попереживаешь, пока смотришь, повосторгаешься тренировкой — и все.

Я бы сказал распространительно: лично я отношу к истинным произведениям киноискусства фильмы, которые властно зовут к себе снова. Так же, как литературные произведения. Прочитал я в школе «Евгения Онегина», «Анну Каренину», «Преступление и наказание», а через несколько лет — еще раз прочитал, а потом — еще и еще... Эти книги многослойны, и каждый раз ты открываешь для себя новое, то, что раньше ты увидеть или понять не мог. Вот так было у меня и с «Андреем Рублевым». Первый раз я только ощутил, что имею дело с чем-то огромным, великим, но малопонятным, хотя мощно завораживающим. Охватить эту глыбу я еще не мог. Я видел эту картину больше десяти раз. И каждый раз фильм заставлял меня потом думать, искать к нему ключ, мучиться, не спать ночами, забывать о еде. Так, постепенно, по малой дольке я осваивал картину, открывал для себя захватывающие глубины мысли и чувства, воплощенные в фильме режиссером... И еще буду смотреть, и еще, потому что «Андрей Рублев» бездонен. Потрясла меня «Неоконченная пьеса для механического пианино» Никиты Михалкова. Потряс меня герой Калягина. Разве мало и у нас талантливых людей, которым по тем или иным причинам не удалось состояться? И в тридцать пять лет они переживают трагедию. И конечно же, при всякой возможности я буду смотреть этот шедевр снова... А «Белый Бим Черное ухо»? Здесь говорили, что он несет добрые чувства, напоминает, что каждый из нас — частица великой природы. Это так. Но я знаю людей, которые в Биме увидели себя — да, да, и чего тут удивительного? Холстомер-то тоже не только лошадь, что доказал нам еще раз БДТ. Одиночество Бима вполне можно ощутить как собственное одиночество и впасть потом с друзьями в длинный и очищающий спор о смысле жизни... Словом, фильм потрясает, и с каждым разом — сильнее...

А что можно сказать о фильме «Москва слезам не верит»? Хороший, милый фильм. Трогательный. И посмеешься, и поплачешь. И персонажи там интересные. Особенно хороши работы Баталова и Табакова. Но с чем я б сравнил эту ленту? Вроде бы я в вагонном купе познакомился с симпатичным попутчиком, мы с ним поговорили, он мне открыл душу, я — ему. Приехали на конечную станцию, обнялись и, умиленные, разошлись. Больше не увидимся, хотя адресами обменялись. Ни к чему. Хороший фильм, смотрится, дает что-то для души, для сердца. Но — не потрясает. Так же, например, как «Экипаж». Ну, а «Пираты»... Опасная это штуковина. Для людей неискушенных фильм может стать эстетическим и идейным камертоном. А это уже — беда.

— Ну, я просто едва удержалась, чтоб вас не перебить! Очень меня задели ваши слова, Юра. **Галина Афанасьева** я, редактор кинопроката по рекламе. Как зритель, как человек я со всем, что вы сейчас сказали, согласна. Более того, мне даже нравится ваша точка зрения. Вы очень интересно размышляете. Ну, а

теперь ответьте мне на простой вопрос: как прикажете быть с теми зрителями, которым «Пираты XX века» и им подобные фильмы нравятся? С теми зрителями, которые произведения высокого киноискусства еще не воспринимают, не научились воспринимать? Как я поняла, ваша бригада — люди интеллектуальные...

Г. Афанасьевва

— Ну почему — интеллектуальные? Таких бригад у нас...

— Нет, подождите, во всяком случае, люди, разбирающиеся в искусстве.

— Допустим.

— «Допустим»... Так как же быть с теми зрителями, которые не ходят на серьезные фильмы, они не хотят смотреть «Пять вечеров» и никогда не пойдут на «Андрея Рублева»! Никогда! Разве только если им как следует все растолковать. Так что же делать с таким вот зрителем?

— Вы же сами только что ответили на свой вопрос: «Как следует им все растолковать».

— Но где такие возможности есть — с массовым зрителем работать?

●

Вот так разговор за «круглым столом» перешел к сложной и многоплановой теме: «Кино и зритель». **Ю. Манусов** отвечал Г. Афанасьевой так:

— Искать такие возможности нужно. А как же! Как после революции ликвидировали неграмотность и малограмотность, так сейчас надо ликвидировать малограмотность эстетическую. Можно найти добровольцев, активистов. Вот я приведу пример. Вы говорите, наша бригада — интеллектуалы. Наша бригада — слесари. Я никого из них специально не подготавливал, а пригласил сюда, в Дом культуры, на просмотр «Сталкера» — мы для киноклуба его специально заказали. Мне интересно было, как ребята воспримут картину, послушать их мнение потом. Перед просмотром я только предупредил, что фильм, дескать, нудноват — чтобы они не настраивались на что-то такое развлекательно-завлекательное. Ребята мои о Тарковском даже понятия раньше не имели. А на следующий день мы собрались. И, доложу вам, — ну и дискуссия же разгорелась! Я просто поразился, в какие глубины ребята вникли, какие мысли высказывали! А ребята обыкновенные, образование среднее или среднетехническое. Как говорится, технари, художественную культуру никогда не изучали.

— Так ведь с ними же вы были, в споре участвовали, направляли.

— Участвовал, да.

— А где найти таких, как вы, на каждую бригаду?

— Наивный вопрос. Любящих и понимающих кино в городе достаточно. Поскребите по сусекам в киноклубах. И еще — простите — рекламу надо иначе делать. Конечно, я понимаю, вас, наверно, мало, вы разрываетесь...

— Одна на весь город.

— Да, проблема, конечно... И начинается она, естественно, не с вас. В школе не прививают навыки восприятия кино. Да и не только кино. Математику, химию, физику преподают из класса в класс, а ведь большинству ни уравнения, ни формулы никогда в жизни не понадобятся. А искусством, которое, как воздух, необходимо каждому человеку — и не пахнет. О Микеланджело, о Леонардо, о Врубеле или Пикассо, о Станиславском и Эйзенштейне в школе ни слова детям не говорят...

— Ну хорошо, ситуация покуда такова. Так как же быть с неподготовленным зрителем?

— Конечно же, Галина Алексеевна, мы сейчас за этим «круглым столом» сложнейшую проблему не решим. Ясно одно: надо ставить хорошие, высокохудожественные фильмы и постепенно готовить к их восприятию зрителей. Позвольте, я приведу один пример. Несколько лет назад на острую тему о преступлениях подростков был поставлен фильм «Несовершеннолетние». Это средний фильм, но он имел ошеломляющий успех. А ведь за несколько лет до «Несовершеннолетних» был снят на ту же тему фильм «Три дня Виктора Чернышева» — произведение истинного искусства, высоких идейно-художественных качеств. И он пользовался успехом — хотя не таким тотальным, как «Несовершеннолетние». Зато вокруг него шли споры, кипели общественные страсти! Он побылиял не только на эмоции, но на умы, заставил вдуматься в тревожное социальное явление! К чему я? К тому, что можно делать вполне доступные самому широкому зрителю с е р ь е з н ы е фильмы.

— А «Белый Бим...»? Превосходный фильм, высокий художественный уровень, глубокие проблемы... И посмотрите — массовый зритель просто валом валил в кинотеатры. Прекрасно у нас в городе прошел фильм Ростоцкого...

— Юра неправ, — вмешался в спор **И. Валиуллин.** — Ему обязательно, видишь ты, нужно, чтобы фильм потряс, чтобы ты о нем задумался... А многие говорят так: к чему мне, чтоб на экране какие-то проблемы решали? У меня этих проблем на работе полна коробушка... Я в кино иду, чтоб отдохнуть, расслабиться, рассеяться... «Москва слезам не верит» Юру не потрясла, а большинству зрителей понравилась...

— А разве я против таких картин? Наоборот!

И тут вдруг словно с кручи сорвалась груда сверкающих камушков, рассыпалась, — заговорили все сразу, оживленно, и не по очереди:

— О комедиях не забывать бы, какие замечательные фильмы «Мимино», «Служебный роман»...

— А «Ирония судьбы»?

— Такие картины — для всех. Тем более *у нас— наработаешься в заводе, придешь в* кино отдохнуть, посидеть, хорошее кино посмотреть, легкое, веселое, грустное, даже, может, ни о чем не думая...

— А мое личное мнение: не думая отдыхать — это можно в другом месте...

— Верно! Если зритель уходит из кино, ни о чем не задумавшись, тогда вообще бесполезно фильм смотреть...

— Из любой картины что-нибудь да для себя извлечешь...

— Обязательно...

— Да не может в природе быть такой ленты, которая ничем душу не царапнет, пусть она даже серая-пресерая...

— Как это может человек отдохнуть на фильме, который никакой мысли не вызывает? Не понимаю...

— И что значит — «отдохнуть»? Перемена обстановки — уже отдых...

— Да ведь даже когда мы отдыхаем в самом примитивном смысле слова, то есть откинувшись или раскинувшись, все равно какие-то мысли посещают, о чем-то сожалеем, чему-то радуемся, что-то предвкушаем. В кино и подавно пассивности быть не может...

— Знаете, у меня есть знакомые, так они ходят на все фильмы, в том числе — на зарубежные. И притом — не только выдающихся мастеров. Коммерческие игровые смотрят и документальные — получают информацию о разных странах, о людях, об образе жизни, о быте...

— Как я вас понимаю, вы за такой отдых, который человека, ну громко говоря, возвышает. Предположим, вы физически измотались за день, тогда вечер с хорошим фильмом — это, так сказать, реанимация души...

— А другому нужно, чтобы фильм был сориентирован на положительные эмоции...

— И все-таки кино — это же искусство! А не пульверизатор, которым освежился и пошел дальше!..

И тут опять попросила слова **А. Паутова:**

— Я живу на КамАЗе с 74-го года. И когда бываю в других городах, то мне начинает казаться, что наш город живет несколько по-другому. Ритм жизни, по-моему, у нас по*быстрее. Автомобили у нас надо быстро* де-

лать, значит, трамваи у нас быстрее ходят, автобусы тоже. Опаздывать нельзя! Может, гости заметили — челнинцы, молодежь и особенно люди постарше, очень быстро говорят, как будто боятся, что не успеют все свои мысли высказать... Вот такой ритм. Может, это в какой-то мере объясняет, почему понравился этот фильм, «Пираты,..», — в нем скорость действия созвучна, что ли, жизни города, нашей молодежи... Видно, есть потребность у ребят в таких картинах.. А вообще-то, я лично посмотрела картину и вышла из зала с больным сердцем, совсем расстроилась. Потому что мой сын-четвероклассник до меня картину посмотрел... Жестокая лента, бездумно как-то жестокая. Убивают и наши, и пираты, не задумываясь, бесчувственно как-то. Ну пираты — ясно. А наши?

— Скажите, пожалуйста, вы имеете дело, так сказать, с реальным молодым зрителем, — спросил **А. Медведев**, — какое у вас ощущение — что надо делать? Тут ведь говорилось, что кинематограф подчас не находит языка в диалоге с молодым зрителем?

— Это так. Не всегда молодежь понимает, что́ фильм хочет до нее донести, какие мысли и чувства. Что делать? По-моему, остро нужна здесь подготовительная работа, зрителей надо готовить к просмотру фильма, если он трудный, как людей образовывают литературно, готовят читателей. И тут надо действовать дифференцированно, учитывать, какой перед вами зритель. Это большая и сложная работа. И как педагог я согласна с Юрой Манусовым: начинать ее надо со школьной скамьи.

— Позвольте мне продолжить мысль Александры Ивановны, — сказала **Ф. Санджакова.** — Мы коллеги. Хочу поделиться практическим опытом. Люблю кино, увлекаюсь им с детства, в своем общежитии организовала киноклуб «Экран». В этом клубе мы и готовим зрителей к просмотру каждого очередного фильма. Я считаю, такая подготовка полезна к любой картине — будь то «Осенний марафон» или «Пираты XX века». А после сеанса приглашаем всех, кто хочет, остаться, поговорить о картине, поделиться впечатлениями, поспорить. Я думаю, если б такая работа шла шире, поутихли бы разговоры, что вот, дескать, хороший, талантливый фильм, скажем, «Пять вечеров», а молодой зритель не идет в кино... Пока, к сожалению, все в этом смысле пущено на самотек. Есть одиночки-любители, они кое-где ведут такую работу, но ведь их самих надо учить, готовить, повышать, так сказать, «любительскую» квалификацию. Вот возьмите меня: я ведь нигде киноискусство не изучала, читаю, что нахожу, в общем-то без руля и ветрил, дадут на клуб журнал — хорошо, нет — сама выписываю. Я думаю, что надо объединить любителей кино в масштабе города, создать нечто вроде «клуба клубов», регулярно собираться, заниматься. Я вижу, Юра Манусов — жаль, мы раньше не были знакомы, спасибо «Искусству кино», познакомились — хорошо знает кино, он ведь не откажется вести занятия?

— Ясное дело, не откажусь.

— Ну, а что касается до «Пиратов», то я согласна — слишком много жестокостей и крови в картине. Ненужных жестокостей и ненужной крови. Я картину в красном уголке смотрела, в понедельник. Одна. Смотрела и содрогалась. Правильно тут говорили: с какой-то легкостью наши моряки убивают, словно профессиональные убийцы. Даже не покривятся... Нельзя к таким лентам относиться спокойно. Мы же обличаем Запад именно за фильмы, приучающие к крови и насилию...

— По-моему, — заметил **А. Белоусов**, — клубы любителей кино надо бы создать во всех семидесяти камазовских общежитиях. И не откладывая в долгий ящик.

В. Рудакова. Позвольте сделать замечание, которое, мне кажется, связано с тем, что здесь говорилось о «Пиратах XX века». По-моему, во многих фильмах последних лет мало чувствуется позиция автора. Создатели картин словно бы перекладывают груз размышлений по поводу событий в ленте на плечи зрителя. И он, брошенный на произвол судьбы, сам должен решать — что хорошо, а что плохо...

Слово взяла **Л. Исаева:**

— Мне трудно отделить свою чисто зрительскую позицию от позиции прокатчика, директора кинотеатра. Но я все-таки попытаюсь. Какой фильм больше всего привлекает меня как

зрителя? Фильм сценариста и режиссера, гражданскую позицию которых я знаю и уважаю. Фильм, где снимался ценимый мною актер. Здесь только что прозвучала мысль о неясности авторской позиции в ряде картин. Позволю себе внести коррективы. Когда у автора нет позиции — это и вправду никуда не годится. Другое дело, если позиция у автора есть, но

Г. Исаева

подана она не в лоб, а вытекает из всего строя фильма, из всего хода дела. Тут мы должны понять эту позицию и сделать выводы самостоятельно — как мыслящие люди. Так вот, существуют мастера экрана, гражданская позиция которых, выраженная в образах, настолько мне близка, что все в их творчестве я лично принимаю безоговорочно. Таков Евгений Матвеев, и как режиссер, и как актер. Таков в своих фильмах безвременно погибший Леонид Быков. Возможно, не все в их лентах с профессиональной точки зрения равноценно. Но их творения — это всегда сгущенная боль сердца, это всегда крик души большого художника. Их картины — искренняя благодарность всем, кто боролся, страдал и погибал в годы войны, погибал за нас с вами, за наше сегодня. И вот что характерно: их фильмы не нуждаются ни в какой дополнительной рекламе, ни в какой подготовке зрителей. Когда идет фильм Матвеева или Быкова — в кинотеатр люди идут сами. Валом валят зрители любого возраста, любого уровня образованности и культуры. И никаких для этого не требуется клубов по интересам. И никаких рекламных ухищрений. Ибо фильмы эти затрагивают самые чуткие струны нашей души. Еще перед премьерой мы смотрели новый фильм Евгения Семеновича Матвеева «Особо важное задание». И, уверяю вас, снова, без особой рекламы, будет он идти в переполненных кинозалах. Не могу освободиться от впечатления от одного эпизода в этой ленте. Разбился самолет, сделанный на заводе. На высоком уровне идет разбирательство — кто виноват? За столом директор завода, представитель наркомата, представитель ГОКО. Нашли виновника. Кто? Слесарь Пивоваров. Давайте его сюда! И — вводят четырнадцатилетнего мальчишку. Он не спит, голодает, работает по двадцать часов в сутки, а чтоб дотянулся до станка, ему ящик подставляют. А в кармане у него — орден, недавно врученный. Почему не носит? Все равно не поверят, что его. Скажут, украл... Так вот он, виновник катастрофы. Спросите, значит, с него... Мальчишку отпускают, велят только орден носить, не прятать...

Так вот, возвращаясь к разговору о современном герое, о герое-рабочем, я хочу сказать: пока сценарист и режиссер не увлекутся темой до потери сознания, — как, скажем, Евгений Матвеев в своих фильмах о войне, — до тех пор не будет у нас достойных этой темы фильмов.

Нет у нас и новых фильмов, исполненных высокой революционной романтики. А такой романтический герой нужен позарез! И вот, поскольку здесь вакуум, появляются такие заменители, «эрзацы», как «Пираты XX века», вокруг которых мы сегодня поломали столько копий.

Когда на партийно-комсомольском собрании Горкиносети мы обсуждали Проект ЦК КПСС к XXVI съезду партии, с трибуны прозвучала такая мысль: обязательно вставить в проект положение о том, чтобы больше и быстрее выпускать фильмов романтического, военно-патриотического звучания. Мне бы хотелось, чтобы этот наш призыв со страниц «Искусства кино»

дошел и до делегатов IV съезда Союза кинематографистов.

Теперь вот о чем. Прошу меня понять правильно. То, что я говорила о фильмах, которые ни от кого не требуют особой подготовки, вовсе не означает, что нам не нужны киноклубы. Напротив, они остро необходимы. И прекрасно, что у нас в городе есть такие энтузиасты, такие знатоки, которые так много знают о кинематографе и так свободно и умело отстаивают свои взгляды на искусство экрана. Они могут принести большую пользу в деле эстетического образования трудящихся. Такое образование необходимо. В заключение, как человек, много лет работающий в кинопрокате, я хочу от всей души, от глубины сердца приветствовать съезд мастеров кино! Повторить: все мы — и те, кто показывают ваши фильмы, и те, кто их смотрит, — мы действительно любим искусство экрана. Оно помогает нам в жизни, оно занимает заветный участок души, сея в людях разумное, доброе, вечное. Мы жадно ждем новых ваших лент, дорогие товарищи!

Еще одно соображение высказал **М. Абрамов:**

— Здесь обсуждался интересный вопрос о подготовке зрителей к восприятию киноискусства. Да, этим надо заниматься всерьез и постоянно. Но главная обязанность в такой подготовке лежит на авторах фильма. Да, да! Позволю себе привести маленькую аналогию. Когда Рафаэль написал «Сикстинскую мадонну», его враги решили ее уничтожить и науськали свору всяких подонков, говоря по-нынешнему, люмпенов, вообще не знавших, что такое искусство. Их подпоили и послали в мастерскую, когда Рафаэля там не было. Банда ворвалась и... замерла перед «Сикстинской мадонной»... И — не тронула ее! Так что самое высокое и прекрасное произведение искусства способно дойти до самого неискушенного человека. До современника — и до многих поколений потомков.

Примеры такие можно множить и множить. Вспомним, как вошел в литературу Маяковский. В кинематограф — Эйзенштейн...

— Но можно привести и иные примеры, — возразил **Ю. Манусов.** — Разве Маяковского массовый читатель признал сразу? Нет, отнюдь, это всем известно. Опера Бизе «Кармен» потерпела грандиозный провал при первой постановке. Над импрессионистами долго издевались. И даже «Севастопольские рассказы» Льва Толстого — вроде бы сугубо реалистическая, привычная для восприятия вещь — были подвергнуты уничтожающей критике на страницах литературного журнала. Мне хочется процитировать прекрасного актера Юрия Богатырева, в своей статье в «Искусстве кино» он недавно писал: «Два слова о зрителях. Конечно же, они неоднозначны в своем подходе к искусству экрана и в своем воздействии на него. И если зритель изначально не подготовлен к восприятию тонких душевных движений, глубоких идей, если его нравственное чувство атрофировано, вряд ли даже отличный фильм чему-то его научит. Нужны более сложные пути и формы воздействия на подобного зрителя. Если же в человеке есть хотя бы минимальное самокритическое начало, желание изменяться, стать лучше, нравственнее, духовнее, если он задает себе вопросы: как жить? что есть добро и зло? — произведение искусства может ему помочь, может его подтолкнуть, поддержать».

С этой тонко и точно выраженной мыслью я всецело согласен.

Итоги дискуссии подвел заместитель главного редактора журнала «Искусство кино» **Армен Медведев:**

— В ходе этой встречи, мы, естественно, не могли осмыслить все многотрудные и многосложные проблемы нашего кинематографа. Однако, я думаю, нам с вами удалось сосредоточить разговор вокруг трех ключевых «узлов», к которым тяготеют многие силовые линии советского киноискусства. Я имею в виду следующее: проблему современного героя, некоторые вопросы, связанные с тематическим и жанровым разнообразием экрана, и, наконец, кардинального значения «узел», вернее — систему «узлов», известную как взаимосвязь кино — зритель.

Разговор наш получился острым, нелицеприятным и весьма темпераментным. При этом — я думаю, все со мною согласятся — в полифонии оценок и мнений господствовали два обер-

тона: любовь к киноискусству и весьма высокая степень требовательности к нему.

О чем это свидетельствует? О том, что советский кинематограф не только достиг ныне определенных идейно-художественных вершин, но и продолжает двигаться по все более крутой восходящей. Только такой кинематограф способен заслужить столь требовательную любовь зрителей. Только такой кинематограф в состоянии занять столь существенное место в духовной жизни множества людей. Место, о котором все вы здесь так убедительно говорили.

В этом смысле ваше общее мнение совпало с мнением профессионалов, в том числе — критиков. Мы считаем, что в нашем искусстве за последние два пятилетия произошли качественные перемены. И в смысле содержательном — это прежде всего проявилось в том, что кинематограф наш начал смелее вторгаться во все более разнообразные пласты действительности, исследуя многие глубинные проблемы бытия; на экран вышла немалая череда интересных людей во плоти и крови, живых и ярких характеров, обозначив серьезные достижения кино в создании образа героя нашего времени. И в смысле формальных, эстетических поисков.

Наш с вами сегодняшний разговор за «круглым столом» «Искусства кино», содержательный и заинтересованный, — поистине знамение времени. Он — одно из многих звеньев в широко разветвившейся, полезной и для той, и для другой стороны системе прямых и обратных связей кино — зритель. Этот наш нынешний диспут показывает, как высок интеллектуальный и художественный уровень зрительского анализа и зрительских притязаний к нашему искусству. Перефразируя Маяковского, мы вправе сегодня сказать: в нашей стране пониманье кино выше довоенной нормы!

И еще одно. Такой резкий качественный рост этой «нормы» показывает, с одной стороны, насколько оптимальны созданные в нашем обществе заботами партии условия, способствующие развитию личности; с другой — как повышение и усложнение требований аудитории к искусству вызывает «цепную реакцию» — дальнейшее поступательное движение искусства и, конечно же, подтягивание к нему массового зрителя.

В связи с этими плодотворными и взаимодействующими процессами возрастает роль искусствоведческой критики. Она обязана выносить о кинематографе в целом, о различных аспектах кинопроцесса, об отдельных фильмах профессиональные суждения, формируя их, конечно же, с трезвым и глубоко обоснованным учетом настроений и взглядов массовой аудитории, различных ее слоев и групп, опираясь на нетленные идейно-художественные принципы социалистического реализма. Обязанность кинокритики помогать искусству в выборе дорог, выверять правильность движения, предупреждать заход в мелкие протоки и тупики. И в этом смысле совет со зрителем как постоянный фактор — бесценная помощь киноведению и критике. Поэтому мы с нетерпением ждали челнинского «круглого стола». Потому-то мы признательны вам за готовность отдать свое время разговору про кино. Особенно ценен наш разговор потому, что он состоялся, как здесь уже говорилось, в преддверии IV съезда Союза кинематографистов, которому предстоит, опираясь на решения XXVI партийного съезда, подвести итоги и наметить перспективы дальнейшего движения нашего — и вашего! — любимого искусства.

Поиск пути к сердцу людей — в чем-то таинственный и всегда своеобычный — вечная прерогатива и долг художника. Только святое исполнение этого долга всеми мастерами способно сделать наш кинематограф — кинематографом «точного времени». Кинематографом, запечатлевающим эпоху.

Каждый момент плодотворного соприкосновения искусства со зрителем вносит лепту в достижение этой цели. Внесет свою лепту и наш «круглый стол».

Набережные Челны

М. Туровская

«Женский фильм» — что это такое?

Героиня известного фильма Л. Гогоберидзе «Несколько интервью по личным вопросам», журналистка Софико, не захотела менять хлопотную работу в отделе писем газеты на другую, более удобную для семьи, и муж ушел от нее. Предлагали стать ответственным секретарем газеты: меньше отлучек и зарплата больше — входили, следовательно, в семейное положение. Но она даже обиделась — разве не справляется со своей работой? Между тем по письму о школьном участке, который — просто по наглости — оттяпал в личное пользование сосед, ей удалось добиться справедливости, хоть всем известно, как нелегко победимы наглость, деньги, а значит, и связи.

Лет сорок назад жен в пьесах и фильмах оставляли потому, что они не работали, предпочитая им «деловых женщин» (вспомним до сих пор популярную арбузовскую «Таню»); нынче — оттого, что они слишком много работают, предпочитая «деловой женщине» женщину просто.

Траектория женской эмансипации, вычертив некоторый отрезок спирали, вновь вынесла на свет дня тип женщины, озабоченной прежде всего «проблемой любви». Правда, авторы — Е. Габрилович и Ю. Райзман — сами назвали ее «странной». Правда и то, что речь в фильме «Странная женщина» больше о проблеме любви, чем о самой любви — об этом уже писала критика [1].

Что же касается Софико, то ей хватает ее ежедневных, житейских проблем, и вот она оказывается перед развязкой, за которой не было даже сколько-нибудь стóящей «семейной драмы»: просто жизнь. Мы видим, как она долго следит глазами за тем, как бездумно несет себя сквозь уличную толпу ее более молодая соперница в эгоистическом ощущении своей женской прелести и тайны.

Прекрасные и жалкие глаза Софико, почти не тронутые еще морщинками у век, но потерявшие первоначальную доверчивость, и бессознательная грация молодого существа, охотно подставляющего себя взглядам и не знающего, что за ним наблюдает эта единственная пара глаз, — где-то здесь и лежит с м ы с л э т о г о фильма: женщина в сегодняшнем б ы т у.

Отступление первое

Начинаю статью, говоря по чести, в некотором недоумении. Фильм на «женскую тему»? Если бы во времена Флобера существовал кинематограф, то «Мадам Бовари» вполне могла бы дать повод для актуальной ленты «на женскую тему». «Женский фильм»? Если бы во времена Авроры Дюдеван уже изобрели камеру, то кому как не Жорж Санд суждено было бы стать основоположником «женского кино»?

Но кино изобрели почти одновременно с эмансипацией и «женским вопросом», и было бы странно, если бы, будучи ровесниками, они время от времени не встречались.

Однако речь пойдет не о кадрах демонстраций суфражисток, хотя они забавны и поучительны. Даже не о смене женских типов и мод, хотя киносага, повествующая о том, как из корсетов, турнюров и шиньонов вылупилась на свет современная женщина в короткой стрижке и юбке чуть выше колен, сама по себе достаточно занимательна.

Речь пойдет и не о пресловутой «сексуальной революции» — только о кино. Или, точнее, об одном фильме — «Несколько интервью по личным вопросам», поставленном Ланой Гогоберидзе по сценарию, написанному ею совместно с Заирой Арсенишвили и Эрломом Ахвледиани, с Софико Чиаурели в главной роли...

Может быть, не слишком благодарный удел журналистки, пристающей к людям с вопросами: «Счастливы ли вы? О чем мечтаете перед сном? Что скажете о своей профессии?»,

1. «Искусство кино», 1979, № 12.

как язвит ее муж Арчил, избран авторами фильма для своей героини по той еще причине, что дает возможность соотнести ее судьбу с историями других женщин, живущих в том же городе. Проблемность этой очень простой ленты возникает на стыках и швах — течения жизни героини и вспышек интервью; художественного исследования действительности и социологии. Структура игрового фильма, перебиваемого документальными или квазидокументальными врезками, достаточно опробованная в современном кино, оказалась очень благодарной и для целей этой картины, где важно не только непосредственное течение одной женской жизни, но и ее самопознание в фокусе разных судеб.

Аналитичность кубизма, в свое время «примеренная» изобразительным искусством, оказалась кстати кино. Софико Чиаурели живет на экране естественно и страстно, но «проблема» разложена на ракурсы и рассматривается посредством моделей.

В жизни Софико происходит обыкновенная женская беда, увы, не редкая, да и не новая тоже, но в своем воображении героиня собирает как бы женский референдум, своего рода симпозиум о любви, о доме и о семье — обо всех тех «личных вопросах», которые извечно составляют судьбу женщины, какой бы деловой она ни была. И это многоголосье, этот женский хор, сопровождающий Софико, дает как бы четвертое измерение ее слишком знакомым «личным вопросам».

Позиция каждой из женщин в этом воображаемом референдуме выражена социологически лапидарно и кинематографически статично. Одна устойчивая картинка, один самый общий ответ, одна господствующая эмоция. Именно эта анкетная краткость и прямота важны авторам.

Когда-то Толстой сказал, что все счастливые семьи счастливы одинаково. Но вот большая счастливая семья, полагающая свое единство... в пении: все от мала до велика поют вместе. Это может показаться забавным курьезом, но на самом деле в жизни современной семьи, где членов ее разъединяет не только возраст, но и работа, и учеба, необходимое разделение труда в домашних делах, принадлежность к компании, личные хобби, даже телевизор, — эти моменты равноправного единения и свободного самовыражения, эта общая причастность красоте, может быть, и вправду растворяет могущие возникнуть несогласия, как до поры до времени растворяет их любовь.

А вот другая счастливая семья на современный лад: молодая женщина и ребенок. Мать-одиночку принято жалеть, но эта новоявленная амазонка не из брошенных мужем или любовником. Она полагает, что там, где можно обойтись без мужчины с его повседневными претензиями на стирку носков, обед и прочее бытовое обслуживание, — лучше без него, и только в одном приходится пока прибегать к его помощи: чтобы родить ребенка. Это можно было бы счесть бравадой неудачницы, но молодая женщина высказывает и мотивирует свои соображения вполне убедительно. И это можно было бы счесть курьезом, если бы на самом деле женщина-холостячка — не по несчастному стечению обстоятельств, а по выбору — не стала уже явлением социальным. Одним из возможных подвидов семьи на фоне обычного семейного существования.

А вот как раз такая нормальная семья, счастливая, как все семьи: мать троих детей, девчонкой перебравшаяся из деревни на ткацкую фабрику, поспевает работать на двенадцати станках, быть бригадиром, заботливой женой и матерью и мечтает разве что о том, чтобы родную деревню каким-нибудь образом совместить с фабрикой.

Выходит, что счастливые женщины, которых довелось Софико опросить с журналистским блокнотом в руках, счастливы по-разному. И это не просто разность характеров — это разница исторически сложившихся укладов, образа личной жизни, ценностных ориентаций, как говорят социологи, — от патриархальной полудеревенской семьи до матриархальной полусемьи без всякого расчета на мужчину.

Есть среди «информантов» нашей героини и женщины несчастливые, оставленные. Как та брошенная жена, что почем зря честит своего обидчика, пока Софико не предлагает помочь найти беглого мужа через редакцию, чтобы

получить алименты, — теперь она защищает его по старой патриархальной пословице: «Уж что муженек сделает, то и ладно». Или как та, что в сердцах захлопывает дверь перед корреспондентом, которого сама же неосторожно вызвала, но теперь не желает посвящать в свою ей одной ведомую личную беду и, стало быть, берет свою жизнь на себя.

Встречаются и такие, кому недоданы обыкновенные семейные горести и радости, составляющие удел женского большинства. Картину открывает интервью с библиотекаршей. Ее трудно назвать несчастливой: она прожила спокойную жизнь при любимом деле и любимых книгах. И все-таки она тихонько вздыхает, узнав, что у Софико есть семья, муж и дети, — ей это само по себе кажется счастьем. Не говоря уже о горе той старой женщины, которая, наверное, была женой и матерью, растила детей, а теперь доживает при них кем-то вроде приживалки, и дом для престарелых видится ей желанным пристанищем...

Картина Ланы Гогоберидзе рассказывает «обыкновенную историю» наших дней. Но женский референдум, хор разноречивых женских голосов, напоминает, что простая история Софико не так проста, что она есть часть времени, тоже вовсе не простого и во многих отношениях переходного. Семья по-прежнему соединяет мужчину и женщину, растит и воспитывает детей, но формы ее существования в условиях равноправия стали сложнее, разнообразнее, проблематичнее.

Отступление второе

«Женский вопрос» возник в нашем кино в памятное время и возник, конечно же, не случайно. «Третья Мещанская», поставленная А. Роомом по сценарию В. Шкловского в 1927 году, числится, правда, во втором эшелоне, по ведомству личной темы, но личная, да еще женская тема носила в те времена несомненно и обнаженно общественный характер. Любовь втроем, соперничество «кровати» и «софы» меньше всего напоминали адюльтер. Фильм был как бы окольцован движением поездов — поезда в Москву и поезда из Москвы. Тесная комната на Третьей Мещанской, где реалии современности — портрет Буденного, Сталин, улыбающийся с отрывного календаря, угольники и рейсшины в ногах двуспальной кровати — причудливо вклинивались в дорежимный уют рамочек с лебедями, ковриков с мишками, слоников и гипсовых кошек, промереженных скатертей и постельного белья с прошвами, — была как бы промежуточной станцией, островком мнимой неподвижности в текучем, подвижном быту, стронутом с места войной и революцией.

Поначалу казалось, что движение быта связано с «мужским» элементом картины: прибывал с баулом на поезде в Москву печатник Владимир, в то время как Николай (актеры Фогель и Баталов недаром сохраняли в фильме собственные свои имена) просыпался с Людой среди своего едва прореженного еще «мещанского уюта». Потом Николай складывал плетеную корзину и убывал в командировку.

Точно так же мужчинам — не только по сюжету, но и по смыслу — отдана была строящаяся, движущаяся, пронизанная светом, удивительно снятая оператором Г. Гибером Москва: уносящиеся ввысь колонны, непринужденный завтрак на верхотуре фронтона, у ног мифологического Аполлона, правящего своей квадригой, — Коля был прорабом и ремонтировал Большой театр, — скамейка в сквере напротив Моссовета, у обелиска Свободы, где с поезда, еще до того, как Коля и Люда пустили его на диван, находил первое пристанище Владимир, а мимо него двигалась и сновала конная еще, велосипедная и малоавтомобильная Тверская, неутомимое движение типографских машин (на них даже можно было прочесть иностранное клеймо «тифдрук» — «глубокая печать»), с которых сходил журнал «Экран».

«Женский мир» Люды, напротив, был тесно ограничен стенами квартиры — примус, чайник, лоханка для стирки за ситцевой занавеской, отгораживающей подобие кухоньки; зеркало, буфет с посудой, разжиревшая кошка, тот же журнал «Экран», но уже в качестве чтива — вот ее мир между двуспальной кроватью, где она обитала с мужем, и диваном,

доверчиво уступленным его фронтовому другу.

Впрочем, когда во время командировки Николая Владимир однажды перебрался на кровать, это не было «изменой». Это была «свободная любовь», наивная и смешная утопия пореволюционного времени, когда казалось, что все «личные» вопросы решены автоматически, одним только словом «свобода». И возвратившийся Николай, скрепя сердце, но без бурь и скандалов, мирно обосновывался на диване. Шла та жизнь втроем, которую никак нельзя назвать «треугольником» и при которой оба «мужа», оставшись друзьями и партнерами по шашкам, проявляя взаимное благородство, тем не менее отнюдь не спешили уступить сопернику свои позиции и права.

А потом была беременность, которую оба передовых пролетария дружно признали излишней, приемная частного врача, очередь на аборт, пациентки разных сословий, крики за ширмой, чей-то обморок и решение, освободившись от опеки обоих мужчин, родить ребенка и самостоятельно начать новую жизнь. И тогда оказывалось, что неподвижность и косность психологии принадлежат мужскому миру, а женщина, осуществившая свое право на свободную любовь — вовсе не такую безобидную, — намерена распространить ее дальше, на всю жизнь — свою и своего ребенка, — приняв ее целиком на собственную ответственность.

Люда оставляла «мужьям» записку: «Уезжаю, больше не вернусь на вашу Мещанскую. Буду работать, не пропаду», складывала вещички и отправлялась на Ярославский вокзал. Поезд, который в начале фильма вез Владимира в направлении Третьей Мещанской, увозил ее в неизвестном еще направлении, направлении женской эмансипации, жизни, принятой на свой страх и риск, отважно заявленного равенства...

Многое оказалось наивно в этом чертеже женской доли, но многое в ней началось именно тогда.

То обстоятельство, что Софико (стоит обратить внимание, что Софико Чиаурели, подобно Фогелю и Баталову, тоже сохраняет в фильме свое имя, тем самым как бы уделив героине и часть своей «ауры») вынуждена защищать от Арчила свою неудобную для семьи службу разъездного корреспондента, есть стечение обстоятельств, частный случай ее судьбы. То, что она женщина служащая, есть закономерность. Она могла бы и не уехать на тряском автобусе с фотокорреспондентом Ираклием по письму о пришкольном участке, автобус мог не сломаться, она могла и не опоздать на служебный банкет Арчила, Арчил мог и не надуться — цепь малых поводов могла бы быть какой-нибудь иной. Авторы могли избрать другой случай и другой день из жизни своей героини. Исход, по-видимому, был бы все такой же — тоска Арчила по «мягкому, женскому», чему-то более простому, доступному и послушному, чем Софико (молодость и красота тоже желательны), и какая-то — возрастная, может быть, — боязнь навсегда сложившегося домашнего уклада, быта, который уже не обещает перемен.

Между тем своей тяжестью уклад этот, естественно, опирается на плечи Софико, и сколько же надо сил, чтобы сложить его из разрозненного материала современной семьи!

...Утро, обряд утра — он снят с подробностями, но не подробно, как бы скользяще, как рассеянные утренние мысли Софико: разбудить детей, не разбудив мужа (они и не думают вставать), поднять их, пришить пуговицу мужу (мог бы обойтись и другой рубашкой), причесать дочь... Разговор о машине за завтраком возникает, наверное, не в первый раз. Она снисходительно готова принять участие в общих мечтаниях, даже в игре. Но реплика трезвости — о деньгах, которых нет, — ее-то как раз передать некому...

...Обед. Руки Софико привычно моют и чистят овощи. Наверное, она хорошая повариха, но обед — это утомительная рутина, да еще после рабочего дня. Потом придут друзья мужа, и от обеда, приготовленного на два дня, не останется и следа. Но сила жизни в ней больше досады: когда мужчины запевают, Софико выходит плясать. Она пляшет не для них — для себя, страстно, азартно, как бы разрывая силки повседневности, высвобожда-

ясь. Но из спальни вылезает заспанная дочь, ее разбудил шум. И опять реплику трезвости передать некому. Это уже не просто реплика, это роль. И исполнить ее, кроме Софико, в доме не может никто. Если она не возьмет на себя партию порядка в этом домашнем перспмфансе, то он и не сладится, не сложится в единое целое, не станет семьей.

И вот почему, быть может, современная служащая женщина в лице Софико с такой нелогичной горячностью защищает от посягательств семьи свою неудобную службу. Ну, разумеется, удобнее получать больше и быть возле дома. Но разве не веселее шагать по улицам родного города или трястись в автобусе, а потом брести по осеннему лесу, ехать в тачке, украсив голову венком из разноцветных листьев, зная, что впереди ждет чья-то нужда, которой можно (а иногда, увы, нельзя) помочь?

Недаром проходы Софико по улицам в сопровождении верного Санчо, фотокорреспондента Ираклия, служат как бы рефреном фильма.

Наверное, Ираклия, трогательного и безответно преданного Софико, авторы придумали, как по большей части делают это любые авторы, чтобы как-то уравновесить измену Арчила, с одной стороны, и утвердить единственность любви Софико — с другой. Но это сюжетная его функция. В фильме этот неожиданно ловкий увалень, наверное, редакционный балагур и общий любимец, который по-щенячьи кружит возле Софико, стараясь незаметно щелкнуть ее фотоаппаратом, обозначает нечто большее. Он олицетворяет свободу Софико, зону ее «внесемейных контактов», ее дружеские связи и то бескорыстное мужское восхищение, которое сохраняет женщину в женщине служащей, как ни странно, дольше и надежнее, чем это бывает с ее более ухоженной (или более озабоченной) домашней товаркой.

Софико Чиаурели идеально воплощает этот современный тип женщины, молодой, но не настолько, чтобы морщины опыта не легли на ее прекрасное лицо. Деловой, но не настолько, чтобы, вычерчивая свой ежедневный житейский «треугольник» от редакционного стола к прилавку гастронома, а потом к плите, она пожертвовала свободой самоосуществления себя как личности.

Эта призрачная свобода быть самой собой, а не только чьей-то возлюбленной, женой, спутницей жизни, на поиски которой отважно устремлялась простенькая Люда с Третьей Мещанской, была ею добыта как раз в счет рабочего времени, а теперь семья, да и сама Софико уже склонны подчас считать «нагрузкой» эту завоеванную свободу. Эта свобода, увы, изначально была чревата угрозой семейных неурядиц, случающихся не только оттого, что дома Софико чего-то не успела, но, главным образом, потому, что она согласилась стать равным, если не старшим партнером, неосторожно позволив себе как личности сделаться крупнее и значительнее мужа.

Неудобный груз социального, служебного превосходства изо всех сил старается не уронить героиня панфиловского фильма «Прошу слова».

Трудно принимать решения в общегородском масштабе, работать мэром и выкраивать силы и время для семейного обслуживания мужа — футбольного тренера местного значения. Что-то в семейном механизме — даже налаженном — при этом подламывается, приходит в негодность. Случается негласный, но все равно неудобный мезальянс.

Мезальянс Софико не в должности, которую она так ревниво защищает, и даже не в возрасте, а в весовой категории личности, которая просто крупнее приятного во всех отношениях, ничем — к чести авторов и актера — не приниженного в пользу жены Арчила.

Может быть, эта особенная порода женщин, выросших в неласковом быту, перестанет существовать, уступив место более гибким дочерям и внучкам, которые учтут издержки эмансипации и подлечат уступчивостью кое-где едва не пошатнувшийся институт брака?

Во всяком случае, глупое на первый взгляд упорство Софико на самом деле непроизвольно и естественно, как форма защиты ею вольной территории своей человеческой и женской (да, и женской тоже) самореализации. Ибо, помогая и стараясь понять других, она становится сильнее сама.

Отступление третье

Надежда Петрухина из фильма «Крылья» принадлежит к другому поколению, другой национальной традиции, у нее другая профессия и семейное положение. Она мать-одиночка по исторической закономерности — была война. Да и мать-то она приемная. По положению — депутат горсовета, член многих комиссий, «экспонат» местного музея; по должности — директор интерната, а по призванию — летчик. Она из тех легендарных девчат, что прыгали с парашютом наперегонки с мужчинами и воевали не хуже их в составе своей женской эскадрильи.

Фильм «Крылья» — казалось бы, один из самых «женских» в нашем кино. Сценарий написан талантливой Н. Рязанцевой, поставлен он недавно погибшей и много успевшей за свою короткую жизнь Ларисой Шепитько, героиня его — бывшая летчица Надежда Петрухина — не то чтобы сыграна, а вот именно что воплощена, прожита Майей Булгаковой.

Трудно найти более емкий, более собирательный портрет эмансипированной женщины военной выделки, чем Надежда Петрухина. Кто не узнает этот строгий, английского кроя, но сшитый в провинциальном ателье пиджачный костюм, белую крепдешиновую блузку с черным шнурком у ворота, газовую косыночку, короткую, под мальчика, стрижку. Кто не припомнит эту руководящую напористость, грубоватость манер и простоватую веселость, девичий хохоток немолодой уже женщины? Все здесь было угадано — резкая самостоятельность, которая дома, в пустой квартире, перерастает уже в одиночество. Командирский тон, который снискал угодничество подчиненных и непопулярность у подопечных, — административная скорлупа, из которой не вылупиться даже при самом искреннем желании. И обреченность неуклюжей попытки бывшей компанейской девчонки найти контакт с интеллектуальным кругом ушедшей от нее дочери. И гордое сознание своей осуществленности, которое живет в ней не столько как эта грубоватая и наивная «руководящесть», сколько как лирическое воспоминание, как мечта о небе, с которой связан и ее единственный короткий фронтовой роман.

Правда, авторы этого фильма также не удержались от того, чтобы скрасить одиночество Нади Петрухиной преданной любовью интеллигентного директора музея — ох уж эти «запасные варианты»! Но Лариса Шепитько, ничего не скрыв из неудач, очевидной ограниченности, человеческой нечуткости своей героини, в то же время подарила ей мечту, мотив полета, проходящий через весь фильм, томительное чувство высоты.

Как ни странно, но лирические кульминации этого актерски точного фильма все же оказались сыгранными не актерами, а режиссером при участии самолетов. В первый раз, когда Надежда вспоминает, как сбили ее возлюбленного, и огромная стальная птица, которую она пилотирует, как живая, кружится и кружится над дымящимися развалинами его машины; и во второй раз, когда, осознав свое поражение в роли директора, она оставляет должность, приходит на аэродром и из шутливого «катанья» на самолете вдруг вырывается в — реальный ли, воображаемый ли — полет.

Пустое несущееся навстречу небо, покосившиеся облака, высота — трудное, неженское счастье даруют авторы этой женщине.

И про фильм хочется сказать — в нем чувствуется мужская рука.

Мы, женщины разных профессий, склонны считать это комплиментом. Может быть, в данном случае так оно и есть. «Зной» или «Восхождение» — лучшие фильмы Ларисы Шепитько — могут вызвать зависть у мужчин-режиссеров. «Ты и я» — ее самый «женский», но и самый слабый фильм.

Но с «Крыльями» дело еще в другом. Самый тип женщины, который в картине обрисован с такой зоркостью, даже с сочувствием, тем не менее чужд как сценаристу, так и режиссеру — социально, человечески, возрастно. В фильме много неотразимо точных наблюдений, в нем есть сила анализа и мощная лирическая струя, но ничего от исповеди. По отношению к Надежде Петрухиной он сделан не изнутри, а извне, и вот почему она являет собой такой законченный, до конца

объективированный социальный портрет. В лучшем случае это реквием тому поколению женщин, которые покинули гнездышко (правда, не столь уж уютное), приняли на себя мужские обязанности и, разделив со сверстниками тяготы и почести, выпавшие на долю поколения, отошли вместе с ними в отдаление истории.

Вот почему об этом прекрасном фильме, сделанном по преимуществу женскими руками, я не стала бы говорить, как о «женском фильме».

Софико, сыгранная Софико Чиаурели, не отделена до конца от своей создательницы и шире — от своих создательниц. Наверное, «Несколько интервью по личным вопросам» — не автобиография в прямом смысле ни сценариста, ни режиссера, ни актрисы, но, несомненно, она их коллективная исповедь. Социально-типажное, легко узнаваемое и со многими из нас соизмеримое так же существенно в ней, как то, что принадлежит ей одной, и то, что поверяется ее личным душевным опытом.

Софико — служащая женщина, жена и мать, как все мы, но она еще дочь этого народа, этого города, этой матери. Она племянница этих теток.

О эти удивительные грузинские женщины, которые составляют семью и родословную героини фильма! Софико существует в картине на фоне этих женских лиц, сохранивших и в старости благородство черт; на фоне характеров, упорствующих в своих воззрениях и предрассудках; на фоне судеб, помеченных изломами и травмами века. Софико и сама из них — преемница интеллигенток, поборниц женской самостоятельности, если не революционерок, то деятельниц — мать ее стала жертвой памятных репрессий, и незамужним теткам пришлось взять девочку из детского дома. Колесо истории прошлось и по ее судьбе.

Дуэт тетушек, непримиримой, воинствующей Маро, доживающей свой век за чтением газет, и покладистой Кето, охотно берущей на себя более низменную домашнюю работу, напоминающий о традиционном юморе «грузинского фильма», одновременно оказывается существенной частью того женского референдума, который мысленно устраивает Софико. Мы мало что узнаем об их прошлом, но можно представить себе, что «женский вопрос» не миновал их, и жизнь Кето, созданной для обычных семейных горестей и радостей, была направлена и, увы, обкарнана властной рукой поборницы радикальной женской эмансипации Маро.

Отношения в семье, где девочка рано осталась без матери и потом — уже девушкой — должна была со страхом и смятением вновь знакомиться с ней; где разность характеров и сходство судьбы незамужних теток складывали ее первый детский опыт, проглядывают в личности Софико, с такой полнотой бытия сыгранной ее тезкой. Они в ее доброте и в ее иронии, в ее независимости и в ее «однолюбстве», в отсутствии всего дамского, кокетливого и в ее великолепной женственности. В ее человеческой стойкости.

Жизнь мало оставляет работающей матери семейства случаев для веселья, озорства, непосредственного проявления ее натуры, но, когда Софико в венке из осенних листьев катит в тачке, когда она хохочет и представляет вместе с детьми, когда пляшет для себя, а не для гостей, становится видно, как щедро одарила ее природа и как много в ней для счастья. Но не оттого ли, что природа дала ей так много, а жизнь своим сопротивлением сформировала личность Софико — естественную и широкую, но неуступчивую и самостоятельную, — судьба ее не милует? Ведь духовная личность — это нечто такое, что не всегда и не просто вмещается в установленные рамки существования.

Впрочем, ответа на это не дает ни фильм, ни сама жизнь. И вот почему, переживая крушение своей — такой вроде бы надежной — семьи, Софико обращается мысленно к опыту других женщин, старается сфокусировать разноречие версий и вариантов чужой семейной жизни, чтобы разобраться в своей собственной.

Отступление четвертое

Словосочетание «женский фильм» неоднозначно и емко, и я обозначила редким пунктиром лишь опорные точки возможных его смыслов:

За каждой из них — пестрота и плотность опыта, уже накопленного жизнью и кино.

Ведь фильм «на женскую тему», сложенный чаще всего мужскими руками, прошел вместе с его героиней разными путями эмансипации — трудным путем «члена правительства» Александры Соколовой, безошибочно воплотившейся в Вере Марецкой, ее же «сельской учительницы», путями популярных в свое время арнштамовских «подруг», райзмановской Машеньки и многих других. Это целая вереница фильмов (а иногда, как «Таня», пьес), отмечающих поворотные пункты женской самостоятельности, ее приобретения и убытки, ее первоначальный беззаветный оптимизм и последующую острую конфликтность.

И совсем иное — «эмансипация» женщин в самом кино: их путь к режиссуре, начиная от документалистки Эсфири Шуб, бывшей актрисы Юлии Солнцевой вплоть до выпускниц ВГИКа Ларисы Шепитько и Динары Асановой. Это само по себе годится как предмет целого исследования — вклад женщин в наше кино. И хотя женскую тему подчас извлекали на свет божий женщины-сценаристки — П. Виноградская, М. Смирнова или Н. Рязанцева (автор не только «Крыльев», но и «Чужих писем»); все же отсутствие дистанции между фильмами, сделанными мужскими и женскими руками, — тоже один из индикаторов совершившейся эмансипации.

Тем самым как бы заранее исключается и теоретическая возможность «феминистского» фильма, столь существенного ныне на Западе. В самом деле, обозревая с птичьего полета или даже полета авиалайнера огромную панораму имен и лиц, ни одного фильма феминистского происхождения или толка в ней не обнаруживаешь.

Но есть ли в нашем кино, где работает столько женщин со специальным образованием, то, что можно было бы назвать хотя бы «женским фильмом»? И что бы это могло значить?

«Несколько интервью по личным вопросам» — игровой фильм с документальными врезками, вроде бы такой объективный по форме, не претендующий ни на внутренний монолог, ни на субъективную камеру, — на поверку оказывается исповедью или, может быть, диалогом современной женщины с действительностью и с самой собой, опытом ее самопознания, основанным на глубоком личном знании, накопленных наблюдениях и посильном анализе.

Вот почему картина Ланы Гогоберидзе с Софико Чиаурели в главной роли среди многих фильмов, женщинам посвященных, сделанных женщинами и касающихся «женского вопроса», представляется мне первым «женским фильмом» нашего кино в точном смысле этого слова.

Ф. Белов,
член коллегии Госкино СССР, начальник Главного управления кинофикации и кинопроката Госкино СССР

Десятая пятилетка: 20 миллиардов зрителей

Проблема «кино и зритель», которая находится в центре забот нашей общественности, весьма многоаспектна. Один из важнейших аспектов — работа органов кинофикации и кинопроката. Идя навстречу пожеланиям читателей, редакция «ИК» обратилась к начальнику Главного управления кинофикации и кинопроката Госкино СССР Ф. Ф. Белову с просьбой рассказать о деятельности советских прокатчиков и кинофикаторов в десятой пятилетке, о проблемах и задачах, стоящих перед ними.

— Какими показателями отмечены итоги минувшего пятилетия в работе органов кинофикации и кинопроката?

— Достигнутыми за годы десятой пятилетки показателями мы по праву можем гордиться. Обслужено только на платных киносеансах свыше 20 миллионов человек. Государственная киносеть страны, организации кинопроката уже к годовщине Великого Октября досрочно рапортовали о выполнении заданий пятилетнего плана и плана 1980 года. Удельный вес зрителей, смотревших новые советские фильмы, возрос с 47,3 процента в 1975 году почти до 70 процентов в 1980 году. Выросла и аудитория на сеансах лучших повторных кинолент отечественного производства, произведений нашей киноклассики: с 24,3 процента в 1976 году до 35,6 процента в 1979 году.

Можно поэтому определенно сказать, что приоритет на экране отечественных фильмов создавался не только за счет выпуска новых фильмов, но также и за счет активной повторной печати лучших произведений выпуска прошлых лет. Так, начиная с 1938 года, когда впервые в нашей практике был повторно тиражирован фильм «Юность Максима», заново отпечатано около 900 советских кинолент. Их общий тираж составил более 700 тысяч копий, то есть в среднем более 800 фильмокопий на каждый фильм.

Суммарный тираж каждого из таких выдающихся произведений советского кино, как «Чапаев», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Александр Невский», «Молодая гвардия», «Мы из Кронштадта», превысил 6000 копий.

Даже в условиях резкого сокращения лимитов позитивной пленки добрую практику повторной печати лучших отечественных фильмов мы не прекращали и не намерены прекращать. Так, только в 1980 году осуществлена печать 20 фильмов тиражом более 7500 копий. В их числе «Волочаевские дни», «Щорс», «Отец солдата», «9 дней одного года», «Иваново детство», «Председатель», «Калина красная», «Иванна». Среди фильмов, повторно отпечатанных массовым тиражом в первые четыре года десятой пятилетки, — «Броненосец «Потемкин», «Чапаев», «Путевка в жизнь», «Трактористы», «Детство Горького», «Волга-Волга», «Никто не хотел умирать», «Живет такой парень» и другие.

Коллегия Госкино СССР утвердила разработанный Главком и согласованный с Союзом

кинематографистов СССР перспективный, на XI пятилетку, план восстановления и повторной печати целого ряда картин, ставших киноклассикой, кинолент, которые имеют непреходящую ценность и заслужили всеобщее признание у киноаудитории.

Выполняя директивы XXV съезда КПСС, киностудии страны заметно повысили идейно-художественный уровень создаваемых кинопроизведений. Больше стало выходить на экраны картин, привлекающих многомиллионную аудиторию. «Солдаты свободы» и «Блокада», «Черная береза» и «Конец императора тайги», «Судьба» и «Служебный роман», «Белый Бим Черное ухо» и «Восхождение», «Аты-баты, шли солдаты...» и «Мимино», «Фронт за линией фронта» и «Поговорим, брат», «Табор уходит в небо» и «Москва слезам не верит», «Вкус хлеба» и «Несколько интервью по личным вопросам», «Великая Отечественная» и «Подранки», «Молодая жена» и «Экипаж» — вот далеко не полный перечень фильмов, которые по праву можно занести, если так уместно выразиться, в почетный послужной список советского киноискусства.

Различные по тематике, жанру, стилистике, подаче материала, почерку их создателей, они созвучны интересам и возросшим запросам массового зрителя и с благодарностью приняты им. Только по неполным данным (поскольку мы ведем учет зрителей в течение 12 календарных месяцев после выпуска картины на союзный экран) за годы пятилетки 79 советских фильмов завоевали более 20 миллионов зрителей каждый — а это самоочевидный показатель успеха нашей кинематографии.

Серьезно повысился за годы пятилетки во всех звеньях киносети и кинопроката уровень репертуарного планирования, пропаганды и продвижения новых и повторных лент, эффективность использования фильмофонда, улучшилась работа по его сохранению. Все это мы рассматриваем как необходимое условие решения поставленной XXV съездом КПСС задачи значительного совершенствования кинообслуживания населения.

Нельзя не сказать о том, что благоприятные перемены в производстве фильмов наблюдаются с 1972 года — года принятия ЦК КПСС постановления «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» и образования Госкино СССР.

Если за годы IX пятилетки на экранах страны демонстрировалось 669 полнометражных художественных фильмов отечественного производства, то за годы X пятилетки их выпуск увеличился до 794 названий или почти на 20 процентов.

Поставленная перед советскими кинематографистами задача — разнообразить жанры и тематику экранных произведений, максимально удовлетворять количественно и качественно повышенные зрительские запросы — выполняется. Возрос за X пятилетку выпуск на экраны страны и документальных отечественных картин: 3978 названий против 3758 в IX пятилетке.

К месту, мне кажется, сказать и о том, что тиражная политика Главка также направлена на обеспечение наилучших условий для проката советских фильмов.

Так, из 1132 тысяч копий полнометражных художественных кинолент, которые напечатаны за годы десятой пятилетки, 840 тысяч копий, или 74,2 процента, — это копии советских картин.

Несмотря на затруднения с пленкой, вынудившие нас сократить общие тиражи художественных фильмов в 70 *мм* и 35 *мм* форматах с 169 тысяч копий в 1975 году до 120 тысяч в 1980 году — и это при отмеченном выше росте производства, — нам почти полностью удалось удовлетворить потребности проката в копиях наиболее важных для воспитания советского человека высокохудожественных фильмов. Более того, идя навстречу зрителям, мы нашли возможность для оперативной допечатки некоторых картин, например «Москва слезам не верит». В то же время мы сознательно шли на сокращение тиражей некоторых фильмов — в большей мере зарубежных, — которые не поднимались по своим художественным достоинствам до среднего уровня. Эти фильмы были отодвинуты нами как бы на периферию проката, и тем самым была расчищена дорога к массам зрителей для ведущих картин кинорепертуара.

Принятые меры безусловно способствовали

тому, что в последние два-три года была приостановлена тенденция к снижению посещаемости кинотеатров. Нам удалось стабилизировать ее где-то на уровне около 16 посещений в год на каждого жителя страны и, следовательно, несколько поднять этот уровень по сравнению с предыдущим пятилетием.

— *Какие пути активного воздействия на прокатную судьбу фильма подсказывает современный опыт?*

— Сегодня мы располагаем арсеналом эффективных форм и методов кинопропаганды, планирования репертуара сверху донизу, то есть от союзного Главка до местной конторы или отделения кинопроката.

Репертуар, спланированный в городе или районе, умело, со знанием сложившихся годами условий проката, интересов различных контингентов зрителей, оптимального сочетания разных фильмов, их жанровой и тематической палитры — уже половина успеха. Эта чрезвычайно важная, на наш взгляд, работа ведется во многих республиках, областях, краях творчески, инициативно, смело, на основе тщательного изучения результатов проката картин.

А как вырос на местах уровень кинопропаганды! Кинопремьеры, кинопанорамы, информационно-рекламные сеансы для представителей общественности, творческие портреты популярных режиссеров, актеров советского кино, выпуск на экран повторных картин в связи с предстоящим показом новых фильмов той же тематики или того же автора, постоянное использование телевидения, прессы, радио и других средств массовой информации — все это стало широкой практикой.

Многое делается и самим союзным Главком. Мы стараемся равномерно по кварталам планировать выпуск на союзный экран фильмов по жанрам, учитывать их тематику в зависимости от знаменательных дат и событий в жизни страны. Постоянно совершенствуется тиражная политика. Повышению прокатного потенциала того или иного фильма безусловно способствует тщательное, в постепенном приближении к научному, определение его тиража и времени выпуска на экран. Главк и его объединение «Союзкинофонд» с этой целью начали социологические опросы массовой аудитории в московских кинотеатрах «Звездный» и «Горизонт», где регулярно организуется экспериментальный, пробный показ новых картин. Более правильному определению тиражей помогает и недавно созданная Центральная тиражная комиссия. Предложения по выпуску картин, их проектируемому тиражу регулярно обсуждаются также Репертуарным советом Госкино СССР, в состав которого входят заместители председателей республиканских Госкинокомитетов — опытнейшие специалисты-прокатчики.

Сегодня мы придаем особое значение новой форме активного воздействия на зрителей: я имею в виду всесоюзные премьеры значительных наших фильмов. Мы начали с произведения большого патриотического звучания — фильма Евгения Матвеева «Особо важное задание». Премьера его состоялась одновременно в 1318 лучших кинозалах страны 15 февраля сего года. Посвящалась она XXVI съезду ленинской партии.

Чтобы активно и эффективно воздействовать на духовный склад зрителей, нужно найти такие художественные формы и средства, которые позволили бы социальный и нравственный опыт народа сделать личным достоянием каждого, органической частью его внутреннего мира. Как говорил председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш в докладе на Всесоюзном совещании работников кино в марте 1980 года, «эффективность предполагает прежде всего точную идейно-художественную направленность как самого фильма, так и работы всех каналов связи между картиной и зрителем».

Среди этих «каналов связи» одно из ведущих мест бесспорно принадлежит кинопропаганде. От уровня и качества работы информационно-рекламных служб, ее идейной направленности во многом зависит не только прокатная судьба конкретного фильма, но и конечные результаты деятельности кинотеатров, киноустановок, а следовательно, и всей киносети в целом.

Наряду с действующей в системе Главного управления кинофикации и кинопроката Госкино СССР головной организацией, осуществляющей функции пропаганды и рекламирования

кинопроизведений, всесоюзным объединением «Союзинформкино» созданы и республиканские специализированные информационно-рекламные службы.

Продолжается, и весьма активно, организация методических кабинетов. Словом, уже сегодня можно говорить о существовании института информации и рекламы, располагающего 13 изданиями журнального типа, 66 киногазетами, десятками миллионов плакатов и афиш, сотнями часов радио- и телетрансляции, то есть огромными возможностями в решении задач, поставленных ныне перед кинопропагандой и рекламой. «Союзинформкино», кроме оказания повседневной помощи местным информационно-рекламным службам, имеет прямой выход на массового зрителя, издавая ежемесячное иллюстративное рекламное обозрение «Спутник кинозрителя» тиражом 400 000 экземпляров. С начала 1981 года в киоски «Союзпечати» поступило приложение к «Спутнику кинозрителя» — «Экран детям».

Объединение «Союзинформкино» будет выпускать также серию иллюстрированных буклетов и тематических выставок.

Уже завершена работа над первыми выставками — «Коммунисты на экране» и «Фильмы — лауреаты X пятилетки». Думается, они не только украсят интерьеры кинотеатров, но и будут выполнять актуальные пропагандистские функции. Улучшается работа и главного ежемесячного издания «Союзинформкино» — «Новые фильмы». Здесь для практических работников киносети и кинопроката страны не только дается исчерпывающий информационный материал по ведущим фильмам репертуара месяца, но и готовые формы рекламы: тексты для использования в местной прессе, на радио, телевидении, рекомендации по проведению кинофестивалей, тематических показов, недель, ретроспектив и так далее. Публикуется также информация «На киностудиях страны» и иллюстративные каталожные карточки фильмов действующего фильмофонда. Объединение издает оперативные листовки по каждому значительному фильму. Расширяется объем информации для сельских киномехаников.

Немалую помощь в обеспечении киносети и организаций кинопроката печатной рекламой оказывает подчиненная Главку фабрика «Рекламфильм», которая издает 30 видов продукции, в том числе 1720 единиц киноплакатов и разного вида фоторекламы, объемом 100 миллионов экземпляров в год.

Вместе с тем хотелось бы обратить внимание руководителей ряда киностудий и режиссеров на то, что мы порою не достигаем поставленной перед собой цели из-за срывов в сроках выпуска фильмов, недостатков в планировании производства. Не редки случаи выпуска на экраны сразу нескольких приключенческих кинолент, или экранизаций, или фильмов фантастической тематики, или мелодрам. Это отражается на результатах проката. Фильмы, приуроченные к определенному событию, не попадают в срок на экраны. Так, к сожалению, получилось, например, с прекрасным фильмом «Вкус хлеба»...

— *Могли бы вы определить, опираясь на данные проката, какие фильмы по теме, жанру, содержанию пользовались устойчивым интересом зрителя в последние годы?*

— Анализ результатов проката новых фильмов, который налажен в нашем объединении «Союзкинофонд», позволяет утверждать, что зрительской аудитории, как и прежде, близка и дорога тема подвига советских людей в Великой Отечественной войне. 8 фильмов, сделанных на этом материале в последние годы («Аты-баты, шли солдаты...», «Блокада», «Тревожный месяц вересень», «Черная береза» и другие), собрали каждый (или каждая серия) более чем по 20—30 миллионов зрителей, а «Судьба» — почти 60 миллионов зрителей.

Особо следует выделить картины о героических буднях Советской Армии: «Весенний призыв» собрал 18,4 миллиона зрителей, «Строгая мужская жизнь» — 12,5, «В зоне особого внимания» — 39,5 миллиона. Можно надеяться, что схожей будет судьба и ленты «Точка отсчета»...

Пользуются популярностью историко-революционные и исторические киноленты, особенно если они отмечены напряженностью действия. Не случайно 12 таких фильмов, среди них «Красные дипкурьеры», «Конец императора

тайги», «Транссибирский экспресс», имели завидный зрительский успех.

Из года в год растет интерес массовой аудитории к фильмам, поднимающим волнующие нравственные вопросы — личных отношений, воспитания молодого поколения. 20 картин этой тематики привлекли более чем по 20—25 миллионов зрителей.

В их числе лента «Москва слезам не верит», которая пользуется, без преувеличения, беспримерным успехом. Без малого 150 миллионов зрителей, по 75 миллионов в расчете на каждую серию, посмотрели за 8 месяцев проката этот ставший рекордсменом пятилетки фильм. Сейчас он продолжает триумфально идти по городским и сельским экранам страны.

Об углублении культуры и улучшении вкуса зрителей свидетельствует проявленный ими интерес и к таким фильмам, как «От зари до зари» (20,4 млн. зрителей), «Подранки» (20,3 млн.), «Слово для защиты» (20,5 млн.), «Странная женщина» (28,9 млн. на каждую серию), «Осенний марафон» (20,9 млн.).

Зрителям нравится на экране активный человек, проявляющий в экстремальных обстоятельствах воспитанные в нем советским обществом героические качества, чувство коллективизма, любовь к Родине. Не случаен в связи с этим успех таких кинолент, как «Экипаж», «Люди в океане».

Большое, на мой взгляд, значение имеет авторитет художника, завоеванный и закрепленный ранее созданными картинами. В этом смысле показательно признание зрителями фильмов талантливого мастера Никиты Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Пять вечеров», «Несколько дней из жизни И. И. Обломова».

Что касается жанров киноискусства, то вкусы массовой аудитории здесь на редкость постоянны. 13 комедий, в том числе музыкальных, 25 остросюжетных приключенческих и детективных кинолент, более половины всех вышедших на экраны мелодрам посмотрели 20—30, а то и более 40—50 миллионов зрителей каждую. Однако будем объективны: обилие на экране в последнее время картин детективного жанра несколько обесценивает их как фаворитов кинопоаудитории. Тем более что некоторые режиссеры и авторы сценариев эксплуатируют зрительский интерес, не предъявляя к своим произведениям достаточно профессиональных требований.

— *Какие фильмы, на ваш взгляд, относятся к категории «трудных»? Каким образом, с какой позиции определялась прокатная судьба таких фильмов? Часты ли случаи, когда фильм, поначалу казавшийся «трудным», в дальнейшем завоевывал зрителя?*

— Под рубрикой «Кино и зритель» в № 11 журнала «Искусство кино» за 1980 год была помещена интересная, на мой взгляд, заметка «Наедине с экранным образом». Ее автор, научный сотрудник одного из московских институтов, пишет: «Кино — это искусство массовое, но массовость эта не может быть измерена только количеством зрителей, посмотревших тот или иной фильм. Это качество я рассматриваю прежде всего как выражение потребности в особом общении, когда люди разных возрастов и профессий получают возможность переживать и размышлять над общими, близкими им проблемами нашего времени...» Я солидарен с этой мыслью.

Чтобы удовлетворить различные эстетические пристрастия, у нас создаются разные по сложности материала, новизне художественной выразительности произведения. Некоторые из них требуют от зрителя активной работы мысли, серьезной эстетической подготовки, умения разобраться в предложенных художественных решениях. Однако такие фильмы, а мы зачисляем их в категорию «трудных», как правильно отмечает автор заметки в журнале, вовсе не утрачивают своей принадлежности к «самому массовому из искусств».

Среди иных творческих работников бытует мнение, что «трудные» фильмы печатаются минимальными тиражами. Это не совсем так. Например, тиражи фильмов «Восхождение», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Древо желания», «Мачеха Саманишвили», «Объяснение в любви», «Цену смерти спроси у мертвых» на 35 *мм* и 16 *мм* пленке составляли от 1140 до 1725 копий. Конечно, при выпуске этих фильмов мы стараемся де-

монстрировать их не в больших, на 600—1000 и более мест, залах, а в кинотеатрах, рассчитанных на «камерную» подготовленную аудиторию. Впрочем, замечу, что нынче подобная аудитория не такая уж камерная — число «квалифицированных», так сказать, зрителей быстро растет. Растет и число «киноклубов» во многих городах страны. И потому нас нисколько не удивляют результаты проката «трудных» фильмов, то, что «Восхождение» посмотрело 10,7 миллиона зрителей, «Мачеху Саманишвили» — 4 миллиона, «Объяснение в любви» — по 8 миллионов каждую серию, «Сталкер» — более 3 миллионов.

Строгое лимитирование позитивной пленки вызвало значительное сокращение тиражей некоторых новых фильмов. Так, тираж «Вавилона-XX» составил 215 копий, «Полоски нескошенных диких цветов» — 193 копии. Мы считаем, что в сложившихся условиях малокопийный фильм за первый год проката не смогут посмотреть все потенциальные зрители. Поэтому, может быть, следует подумать о некотором продлении сроков учета результатов проката таких фильмов.

Что касается последней части вопроса, то каждый хороший фильм, по нашему мнению, в конце концов «завоевывает» своего зрителя. При этом мне не известны случаи, когда бы авторитетные специалисты и организации, включая коллегию Госкино СССР, утверждающую планы выпуска на союзный экран новых фильмов, не смогли правильно определить прокатную судьбу так называемых «трудных» картин.

— *Расскажите, пожалуйста, о стратегии развития киносети в городах и сельской местности. Какие типы кинотеатров из построенных или проектируемых вы могли бы отметить как наиболее современные?*

— За четыре года минувшей пятилетки (1976—1979) мы ввели в эксплуатацию 375 кинотеатров на 176 606 посадочных мест. Много это или мало? С какой стороны посмотреть.

Конечно, ряд городов, особенно в новых жилых массивах, еще испытывает трудности в кинообслуживании населения. Далеко за примером ходить не надо. В Москве в микрорайонах Ясенево, где живет 180 тысяч человек, до сих пор нет кинотеатра и его не строят. С другой стороны, органы кинофикации на местах делают все возможное и даже невозможное для того, чтобы при острой нехватке лимитов на материалы и рабочую силу возводить современные, оснащенные по последнему слову техники кинотеатры. В той же Москве за десятую пятилетку построено несколько великолепных кинотеатров-дворцов.

В настоящее время мы сооружаем кинотеатры различного типа. Как многоместные, одно- и двухзальные, так и с несколькими небольшими залами. Все зависит от того, где кинотеатр строится. Одно могу сказать: эра неблагоустроенных кинотеатров с тесными фойе, отсутствием других необходимых помещений миновала. Разработанные новые проекты предусматривают в кинотеатрах свободные фойе, кафе или буфеты, набор комнат для отдыха и клубной воспитательной работы, а некоторые — даже танцевальный зал и гардероб, кондиционирование воздуха или приточно-вытяжную вентиляцию. Большое внимание уделяется художественному оформлению. Монтируемая в этих кинотеатрах аппаратура гарантирует высокое качество кинопоказа.

На 1 ноября 1980 года государственная киносеть в городах состоит из 16 838 кинотеатров и киноустановок. 66 процентов зрителей и 83 процента валового сбора приходятся на город.

Из 4756 городских кинотеатров, работающих в две смены и ежедневно дающих от 6 до 8 сеансов, 809 — широкоформатные.

С января 1980 года более 300 самых комфортабельных широкоформатных кинотеатров переведено в высший разряд.

Работа по переводу кинотеатров в высший разряд будет продолжаться. Эти кинотеатры стали особо заметными маяками по образцовому обслуживанию зрителей, очагами распространения достижений советского киноискусства и умелого использования их в идейно-политическом и эстетическом воспитании зрителей.

Следует отметить, что в связи с переводом кинотеатров в высший разряд, местные органы кинофикации и кинопроката осуществляли и продолжают осуществлять специальные ме-

ры по укреплению материально-технической базы и повышению комфортабельности кинотеатров. Лишь только в Москве, Ленинграде и Киеве в 1980 году на эти цели израсходовано свыше миллиона рублей. Во многих кинотеатрах проведена замена комплектов киноаппаратуры, отлажено оборудование аппаратных, дуговые осветители заменены ксеноновыми лампами. В некоторых залах радикально усовершенствована акустика. Улучшено функционирование кондиционеров и систем приточно-вытяжной вентиляции.

Планомерно повышается уровень предсеансового обслуживания зрителей, многие кинотеатры приобрели новые цветные телевизоры, расширили набор игровых автоматов в фойе. В кинотеатре «Урал» (Челябинск) перед началом каждого киносеанса звучит стереомузыка. Вниманию зрителей кинотеатра «Россия» (Черкасск) предлагается стереомузыка в сопровождении цветовых эффектов.

В кинотеатрах Ленинграда помимо этого акцент делается на оформлении помещений в соответствии с требованиями современной эстетики. В фойе много зелени, цветов, специально оборудованных уголков природы. Здесь часто экспонируются произведения художников-профессионалов и любителей, а также выставки фотографий и плакатов, пропагандирующих киноискусство.

Продолжаются поиски новых форм привлечения зрителей в кино и пропаганды лучших фильмов. Кинотеатр «Океан» (Владивосток) выпускает новый вид киноабонементов — «Передовику производства» и «Ветерану труда». В городе Туле кинотеатр высшего разряда «Октябрь» выделен как кинотеатр предварительного показа ведущих фильмов репертуара. Здесь регулярно проводятся зрительские конференции. Результаты обсуждений фильмов на этих конференциях используются управлением кинофикации для прогнозирования успеха нового фильма в масштабе всей области.

С появлением кинотеатров высшего разряда внесены существенные изменения в практику планирования репертуара. Им представляется право первоочередного показа лучших картин любого формата, а это значительно повышает эффективность использования фильмов.

В таких кинотеатрах строже выполняются установленные правила эксплуатации фильмофонда, что позволило значительно увеличить срок службы фильмокопий.

Что касается развития киносети на селе, то за пятилетие местными советами, совхозами и колхозами построено свыше 6000 комфортабельных клубов и домов культуры, которые мы оснастили новой киноаппаратурой.

●

Итак, на «текущем счету» кинопроката и кинофикации, многотысячного коллектива его работников есть определенные достижения. Однако у нас, конечно же, нет никаких намерений, как говорится, почивать на лаврах. Время и люди, наши советские зрители, далеко опережают в своих требованиях уже сделанное. В Отчетном докладе ЦК КПСС на XXVI съезде партии товарищ Л. И. Брежнев отметил:

«Огромна тяга советских людей к искусству. Известно, как непросто порой попасть на хороший спектакль, купить интересную книгу, посетить выставку. Но это уважение, эта любовь к искусству предполагают и великую ответственность художника перед своим народом».

В этой связи хочу со всей ответственностью сказать: работники кинопроката и кинофикации, по воле своей гражданской и профессиональной совести, полностью разделяют эту великую ответственность с мастерами советского кинематографа. Наша многомиллионная киноаудитория — в городе, на стройке, в регионе российского Нечерноземья или в Сибири и на Дальнем Востоке, в республиках Средней Азии или Прибалтики — должна иметь возможность своевременно смотреть лучшие фильмы советского экрана. Смотреть в комфортабельных условиях. Знать об этих лентах заранее из квалифицированной и яркой рекламы. Такие условия для кинозрителя создать обязаны мы.

Вот в чем прокатчики и кинофикаторы видят свой долг перед партией и народом. И приложат все усилия, чтобы этот долг выполнить.

«Особо важное задание»
«Рассказ неизвестного человека»
«Я помню чудное мгновенье»
«26 дней из жизни Достоевского»

Н. Толченова

Сила преодоления

«ОСОБО ВАЖНОЕ ЗАДАНИЕ»
Сценарий Б. Добродеева и П. Попогребского. Постановка Е. Матвеева. Оператор И. Черных. Художник С. Валюшок. Композитор Е. Птичкин. Звукооператор И. Майоров. «Мосфильм», 1980.

Внезапно начавшаяся война против вероломно напавших на нашу страну гитлеровских полчищ стала испытанием не только мощи Вооруженных Сил Советского государства, но поистине проверкой гражданских качеств, бесстрашия и выносливости народа, всех советских людей от мала до велика. Никакие тяготы и препятствия, как бы они ни были суровы, жестоки и непреодолимы, не могли остановить патриотический порыв народа. И, что самое главное, то был порыв не на мгновенье, не на один день — четыре года шла битва с фашистскими захватчиками, а народный патриотизм все нарастал. Все свои физические и духовные силы отдавали люди, чтобы сломить врага, одержать победу.

Титанический подвиг советского народа в Великую Отечественную запечатлен во множестве кинопроизведений. Лучшие из них обрели долгую жизнь в искусстве. Никогда не сойдут с экрана «Молодая гвардия», «Судьба человека», «Баллада о солдате», «А зори здесь тихие...», «Они сражались за Родину» и другие замечательные ленты, рассказывающие о самоотверженном служении Отечеству, о мужестве и героизме советского человека. Тему, поднятую в этих фильмах, кинематограф никогда не исчерпает до конца, к ней будут обращаться мастера последующих поколений, рассматривая ее в разных ракурсах, в разных поворотах человеческой судьбы, исследуя на новых витках истории.

Советское киноискусство уже имело в своем арсенале многие значительные произведения о войне, когда многосерийный фильм Ю. Озерова «Освобождение» как бы подтвердил неисчерпаемость военной темы, открыв новые масштабы в художественной трактовке событий, составивших историю Великой Отечественной, обнаружив принципиально новый к ним подход. А громадная, поистине бесценная работа, проделанная Романом Карменом!.. Созданная под его руководством двадцатисерийная эпопея убедительным языком кинодокумента не просто поведала правду о величайшем сражении против фашизма, унесшем двадцать миллионов жизней советских людей. Она показала истоки нашей Победы, то могучее всенародное единство, идейную сплоченность в борьбе, тот неиссякаемый героизм, благодаря которым мы выстояли, отразили вражеский удар, наголову разбили противника. Картина «Великая Отечественная» служит задачам творческого отображения самой Истории, неодолимого движения народных масс.

Сейчас киностудия «Мосфильм» осуществила еще одну работу, продолжающую уже сложившиеся в советском кинематографе традиции в разработке военной темы. Я имею в виду картину Евгения Матвеева, поставленную по сценарию Бориса Добродеева и Петра Попогребского.

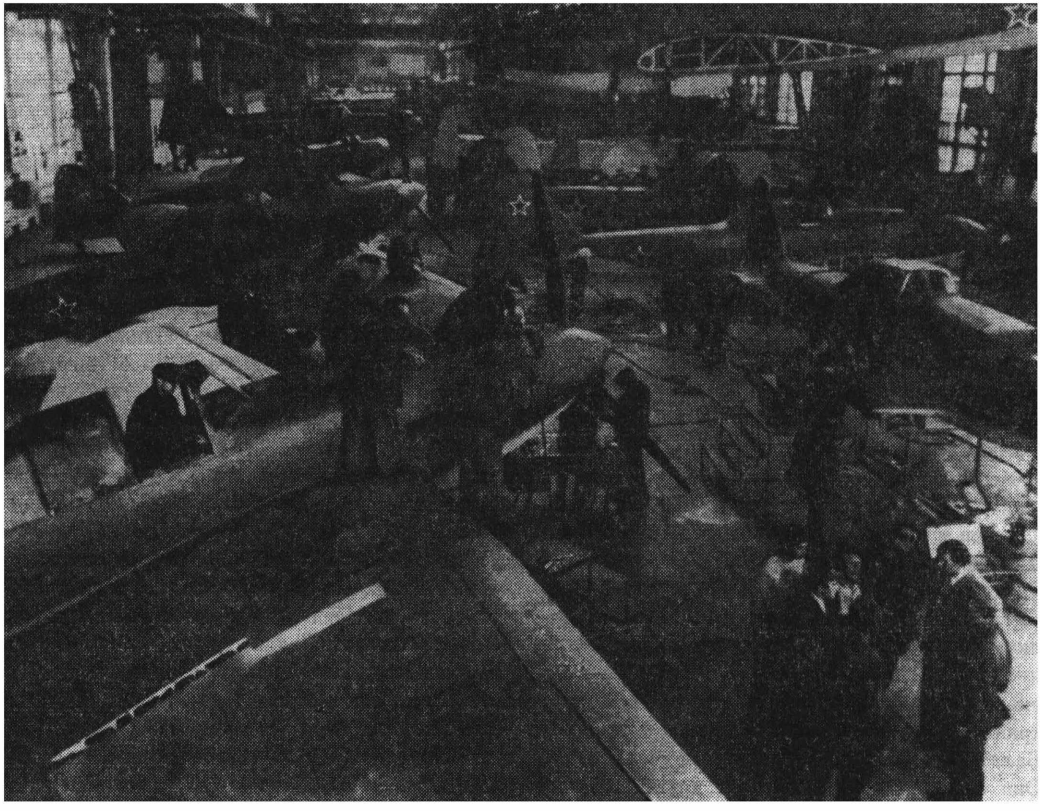
Если говорить о конкретном сюжете ленты «Особо важное задание» — это срочный выпуск с первых же дней и даже часов войны новых боевых самолетов для фронта. Но, конечно же, постановщик фильма в первую очередь думал о том жизненном, человеческом содержании, которое заключается в рамках предложенного сюжета. Не трудно догадаться, чем привлек к себе внимание режиссера сценарий

Б. Добродеева и П. Попогребского — ведь именно отсюда, с момента проникновения в драматургический замысел, начинается творческий поиск режиссера. Е. Матвеев взялся за постановку «Особо важного задания», ощутив самостоятельное и во многом первопроходческое значение разрабатываемой в нем темы народного подвига в тылу — о возможности невозможного, о великой силе преодоления.

Свершения всего народа и отдельно взятой личности — в предельном накале воли, энергии, мужества — именно в этом нравственно бесценном подвиге людей черпал свое вдохновение художник, уже не в первый раз обратившийся к размышлениям о человеке на войне, об истоках советского патриотизма. В своей «Судьбе» Е. Матвеев рассказал о войне, о русском солдате. В «Особо важном задании» он вышел на материал, на тему, о которых давно думал с чувством неисполненного долга. Самоотверженный труд людей, в тылу ковавших Победу, массовый героизм народа, в тяжелейших условиях выполнившего невыполнимые, казалось бы, задачи...

Создать самолеты, способные одолеть силу врага в воздушном бою, — задание это было поручено людям, эвакуированным в глубь страны, растерявшим близких, травмированным тяжелыми утратами. Людям, у которых не было самого элементарного для нормальной работы и жизни. Нужно было пересилить, превозмочь себя. Нужно было обеспечить взаимоза-

«Особо важное задание». Кадр из фильма



меняемость людей при нарастающей их нехватке. Распределить труд, требующий недюжинной физической силы, между женщинами, стариками, подростками...

Показать, как все это происходило, как создавался всенародный фронт в тылу, как сохраняли люди в нечеловеческих испытаниях «душу живу», — вот задача, которую взял на себя Евгений Матвеев и как режиссер, и как создатель центрального в фильме образа Кириллова, инженера-самолетостроителя, ставшего директором авиационного завода.

Фильм опирается на сценарий, хотя и не «пересказывает» его буквально. Во многих случаях режиссер картины предлагает собственные решения, продиктованные своим личным ощущением происходящего. Кроме того, Е. Матвеев предпочитает определенную «выстроенность» действия, в то время как в сценарии рассказ несколько «клочковат», несет на себе следы известной «разорванности» сюжета, что, впрочем, вполне допустимо, по-своему даже закономерно в повествовании, где война, внезапно вторгнувшаяся в мирную жизнь, порвала привычные связи, смешала, нарушила многое.

Последовательно выявляя главное в воспроизведенной сценаристами военной стихии, сохраняя историческую правду эпизодов, постановщик формирует действие фильма так, что судьба народная и индивидуальные человеческие судьбы цементируются единым социально-историческим содержанием. При этом режиссура настойчиво стремится к более углубленному психологическому раскрытию образов. Потому и самый рассказ об экстренной эвакуации самолетостроительного завода на восток страны, о выпуске в этих сложных условиях боевых ИЛов (в сценарии во многом приближенный к чистому «документу», к событийной хронике) в фильме устремляется к повествованию и эпическому, и обращенному внутрь души человека. Объединив усилия известных актеров — Людмилы Гурченко, Валерии Заклунной, Майи Булгаковой, Николая Крючкова, Владимира Самойлова, Александра Парры, — режиссура сумела вовлечь их в создание той атмосферы, того особого художественного мира, который волнует зрителя проникновенным изображением подвига человека в сопряжении с подвигом всего народа.

...Итак, идет сложнейшая в техническом отношении, тяжкая нравственно и психологически эвакуация завода, находящегося в прифронтовой зоне.

Она происходит в обстановке внезапно начавшихся боевых действий, которые с явным преимуществом ведет вероломно развязавший войну противник. И все же Шадуров, Лунин, Кириллов — люди, находящиеся в центре повествования, — все еще не уверены в крайней необходимости переброски завода в глубь страны.

— Рано, рано меня Демченко отсюда срывает! — мрачно говорит директор завода Шадуров (В. Самойлов). — Зря. Здесь еще завод. А там — одни пустыри. Леонид Витальевич! — обращается он к Лунину. — Обеспечьте, чтобы с первым же эшелоном ко мне за Волгу прибыла смена Новосельцева с бригадами Левина, Рябова и этого, как его... мыслителя?

— Панченко, — подсказал Кириллов.

— К зиме корпуса должны стоять!

Они подошли к транспортному «дугласу».

— Не забудьте, Михаил Иванович, о вагонах, — напомнил Лунин. — Не на платформы же сажать семьи с детьми.

— Вагоны выбью, — Шадуров обвел взглядом лежащие за летным полем заводские корпуса. Кое-где над ними еще вились дымы в местах, где упали бомбы. — Не думал, когда строил, что вот так оставлять придется.

Но тут же, как бы устыдившись прорвавшегося чувства, Шадуров прощается. Пожимает руку Лунину, потом Кириллову.

И у каждого из них, не только у Шадурова, возникает свое, затаенное, необоримое.

— Михаил Иванович! У меня сын... Перед отпуском завезли к теще. Вызывали телеграммами — не отвечает, — обращается инженер Кириллов к Шадурову... Е. Матвеев — Кириллов дает тут сполна ощутить отцовскую тревогу, тщетно подавляемую, глубокую, острую человеческую боль. А что может ответить Шадуров? Он молчит. Это война заставляет его молчать, хотя он все понимает и, конечно, сочувствует Кириллову.

— За день обернусь, — неуверенно говорит Кириллов, — ну, максимум за два.

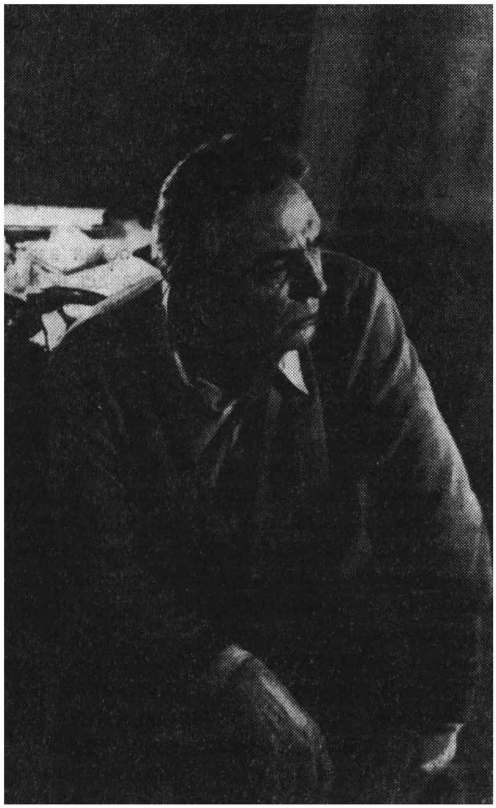
Что может обещать ему Шадуров? Ни двух дней, ни двух часов. Сводки о выпуске ИЛов должны поступать в Наркомат бесперебойно. И нет у Шадурова никаких прав, кроме тех, к которым он обязан, должен прибегнуть, чтобы выполнить особо важное задание.

Улетел Шадуров.

— Уезжай за сыном, — говорит заместитель Шадурова Лунин.

Кириллов не воспользуется этим разрешением. И, наверное, не простит себе этого. Но «зажмет», заставит себя зажать отцовское чувство. Не «переступит» через него — такое бывает редко, — просто найдет в себе мужество глушить трудом, забирающей все силы работой тревогу о потерянном сыне.

«Особо важное задание». Кириллов — Е. Матвеев



Как передать то, что творится в душе героя? Какими средствами выразить подобное «подавление чувств», которое само по себе становится чувством и в условиях войны требуется едва ли не на каждом шагу от всех без исключения. Причем чувство особенное, чаще всего мучительно загнанное героями внутрь самих себя, в тайники души... Нелегко показать это с экрана. Однако именно такую задачу поставил перед собой режиссер фильма и исполнитель одной из главных ролей: эмоционально раскрыть внутренний мир человека, добиваясь контакта со зрителем на уровне активного и глубокого сопереживания.

Думается, решить эту задачу Е. Матвееву удалось. Он сумел приблизить к нам не только своего собственного героя, инженера Кириллова, но и Шадурова, и Лунина, и удивительного старика рабочего, замечательного заводского «мыслителя», ветерана Панченко, которого со свойственной артисту проникновенностью, юмором и одновременно драматизмом сыграл Николай Крючков.

Н. Крючков представил в этой вроде бы совсем небольшой роли характер огромного человеческого обаяния. В образе Панченко актер вывел, по сути, многих людей труда; людей, для которых советский образ жизни стал нравственной нормой. Внутренний мир таких людей всегда был как-то особенно близок и дорог Н. Крючкову. Будучи сам ветераном труда творческого, Крючков в роли Панченко словно бы ничего и не играет, никого «не показывает», не «изображает» перед камерой. В каждом жесте, взгляде, интонации — живая правда жизни.

Образ Панченко — это лишь одна грань того объемно выписанного коллективного портрета героев тыла во время войны, который создан в картине.

С жанровым решением характера, с той пафосной и вместе с тем задушевно-лирической интонацией, с которой играет Панченко Н. Крючков, соседствует приподнятое, темпераментное исполнение Е. Матвеевым роли Кириллова — при всей «предписанной» герою за-

ранее эмоциональной сдержанности, необходимой строгости поведения.

Образ Кириллова, конечно же, во многом отличается, скажем, от матвеевского Емельяна Пугачева, сыгранного артистом в той традиции, которую хочется назвать песенно-фольклорной и которая предполагает напряженную экспрессивность, яркую эмоциональность. Однако в Кириллове, как и в Пугачеве, как и в других образах, созданных актером, выявляется мужественная энергия, незаурядная сила характера.

Главное же, что хочет подчеркнуть Матвеев в своем Кириллове, это то, что его герой на редкость безыскусен, прост. В нем нет ни одной придуманной черты, он — сама правда... Выстраивая общий рисунок роли на основе психологически достоверного анализа характера, Е. Матвеев не идеализирует своего героя. Показывая его цельность, поглощенность делом, за которое Кириллов отвечает и перед страной, и перед своей собственной совестью, актер и режиссер не затушевывает некоторую нетонкость, порой даже невнимательность героя по отношению к жене Маше. Кириллов в сложной жизненной ситуации оказывается иногда неспособным по-настоящему понять жену. Зная, что она необходима в тылу, Маша стремится на фронт — ведь на оккупированной территории остался ее сын...

Гражданский пафос, современность образа героя Евгений Матвеев выделяет и остро, последовательно «прописывает» на всех этапах

«Особо важное задание». Эльвира — Л. Гурченко, Маша — В. Заклунная

развития роли. Кириллов — герой-труженик, деятельно доказывающий свою коммунистическую идейность, партийность, — воспринимается на сегодняшнем экране как герой не только военного прошлого страны, но и наших дней.

Столь же значительны в фильме Лунин и Шадуров. Особенно интересен Шадуров — руководитель завода. Это фигура предельно выразительная. Уже сам выбор актера Владимира Самойлова на роль Шадурова во многом определил трактовку данного характера. Перед нами человек волевой, целеустремленный, сильный. Человек долга, ни в чем не знающий отступления.

Именно Шадуров воспитывает коллектив в духе героического максимализма, олицетворяя собой и своей жизнью суровые, но необходимые для победы требования человека к самому себе в условиях военного времени. Поэтому он ведет себя с людьми столь непреклонно. Сама жизнь диктует такую линию поведения, не оставляя Шадурову никакого выбора.

Полна трагического напряжения сцена, когда незадолго до смерти Шадуров, собрав руководителей завода, медленно читает вслух телеграмму с красной полоской правительственной депеши. Читает, напряженно останавливаясь на каждой фразе:

«Вы подвели нашу страну и нашу Красную Армию — точка. Вы не изволите до сих пор выпускать ИЛ-2 — точка. Самолеты ИЛ-2 нужны теперь, как воздух, как хлеб. Завод дает по одному ИЛ-2 в день. Это насмешка над страной — запятая, над Красной Армией — точка. Если завод думает отмахнуться от страны, давая по одному ИЛ-2 в день, то жестоко ошибается и понесет за это кару — точка. Прошу вас не выводить правительство из терпения и требую — запятая, чтобы выпускали побольше ИЛов. Предупреждаю последний раз — точка. Сталин».

Обком партии хочет знать, чем ответит завод на требование правительства. Кириллов тревожно смотрит на Шадурова, но тот молчит. Ведь причина отставания ясна всем: завод разместился на голом месте, станки начали работать под открытым небом. Нехватка ощущается во всем. И не только в оборудовании — не хватает рабочих рук, уже не говоря о жилье, снабжении, питании.

Но разве один только этот завод среди всех эвакуированных в глубокие тылы предприятий испытывал подобные трудности?! Вся страна тогда жила точно так же. И в тылу советские люди воевали с врагом, как на фронте. Вот почему уже тяжело больной человек, директор завода Шадуров, не ищет оправданий. Не в личном оправдании сейчас суть. Суть дела в том, что нужно найти выход из создавшихся трудностей. И мы видим мужество, с каким этот человек принимает поставленную перед ним и перед его заводом, казалось бы, невозможную, невыполнимую, неподвластную человеческим силам задачу. Он знает: она должна быть выполнена любой ценой — фронт задыхается без ИЛов. Мы, зрители, включаемся здесь в контекст времени с полуоборота — так сильна в нас память о прошлом, настолько едины мы с героем в его реакции на происходящее. Наше сопереживание полное и абсолютное. Поэтому то мужество, которое со всей очевидностью от эпизода к эпизоду крепнет в героях фильма, мы воспринимаем как нечто естественное, нормальное, а не из ряда вон выходящее. И только отстраняясь от фильма, осознавая ту временну́ю дистанцию, которая отделяет нас от происходящих событий, мы понимаем, что перед нами, начиная от директора завода и кончая рядовым рабочим, — настоящие герои, воины. Поэтому смерть Шадурова в своем кабинете, как и смерть Панченко — на глазах у всех в кабине первого созданного на заводе двухместного ИЛа, — воспринимается не как мелодраматический ход, избранный авторами для того, чтобы придать киноповествованию еще большую напряженность, а как смерть бойцов при исполнении служебного долга.

Шадуров погибает, как и положено воину: он умирает на боевом посту, отдав все свои силы для выполнения особо важного задания.

Очевидно, Шадуров чувствовал, что жизнь его прожита и что конец его близок. Но он ничем и никак не обнаруживал этого перед окружающими, он держался в строю до последней ми-

нуты. И когда после смерти в его бумагах найдут им же самим спокойно и деловито подготовленную рекомендацию Кириллова на пост директора завода, сцена эта станет одним из тех эмоционально наполненных, хватающих за сердце эпизодов, которые и определяют общую атмосферу картины.

Нашим искусством уже созданы образы героев поразительной закалки, невиданной силы воли, героев, которые своим трудом вложили немалую лепту в великое дело победы над врагом. Образы Кириллова и Шадурова в этом ряду.

Образы Кириллова, Шадурова даны крупно, рассмотрены подробно. Слесарь Пивоваров — щуплый подросток — появляется на экране в небольшом эпизоде. Но надолго запомнится его неожиданное появление: ждешь, что появится взрослый рабочий, которого сейчас будут судить, упрекать, жестоко ругать за производственную ошибку, а входит совсем-совсем мальчишка...

— Почему орден не надел? — спросят его.

— А мне все равно не верят, что он мой... Говорят, выменял...

Но мы, зрители, верим, потому что руками этого паренька, которому нет и шестнадцати, создаются могучие ИЛы, потому что его героический труд, по праву высоко оцененный, есть о с о з н а н н ы й вклад в общий подвиг народа. Сцена эта поставлена трепетно, проникновенно.

Рядом с волевыми Кирилловым, Шадуровым

«Особо важное задание». Круглов — В. Земляникин, Демченко — Е. Лазарев, Кириллов — Е. Матвеев

вроде бы совсем «обыкновенный» человек — Лунин. Как интересно сыгран он А. Паррой! Натура скромная, однако приковывает внимание, поскольку таит в себе то же самопожертвование, ту же героику, не рассчитанные на громкое ответное признание, на внешний эффект. Какую же непомерную нагрузку приняли на себя люди, какую прошли проверку войной эти истинно советские характеры! Ведь такие, как правило, покидали свой «корабль» последними.

Действительно, Лунин и Кириллов уходили последними уже под прицельным огнем вражеских снарядов. Кириллов успел вскочить в кузов машины, Лунин — сорвался. Яростно стучит Кириллов кулаками по кабине водителя, но тот не слышит, гонит грузовик на предельной скорости... Кириллов уже хочет спрыгнуть: погибать, так вместе! Но столб огня, дыма, взорванной земли погребает под собой Лунина...

Эти кадры причиняют сердцу страшную боль. Но рождают сомнение: разве мог Кириллов — такой, какого мы увидели в фильме, — уехать без друга, оставить его, пусть мертвого? Нет, не мог!

Вдвойне горька, бессмысленна нелепая гибель Лунина — ведь на таких преданных, верных делу, Родине людях земля держится!

Это ясно не только в прямом прочтении образа, но и в отраженном его свете. В этом смысле очень интересна работа Людмилы Гурченко, которая играет жену Лунина, Эльвиру.

Л. Гурченко всегда остается верна своей особой творческой манере, своим излюбленным стилевым принципам, но это не значит, что актриса повторяется. В «Особо важном задании» она ищет особые средства, чтобы создать неоднозначный характер. Поначалу это женщина вроде бы пустоватая, недалекая, эгоистичная, даже вздорная... Но как мужает она на наших глазах, как с каждым новым эпизодом, особенно после известия о смерти Лунина, преображается духовно! И тут начинаешь понимать, что связывало эту кокетливую, экстравагантную женщину с мужчиной, который казался ей не парой (ведь Лунин был, что называется, не от мира сего). Так вот, Лунин, оказывается, знал, какая это живая, отзывчивая душа — Эльвира, его жена... Повадки героини, ее реакция на мир по-прежнему остаются взрывчатыми, эмоционально наступательными. Нет, она не из тех, кто поддается горю. Душа ее крепнет, Эльвира не только самоотверженно трудится сама, но находит в себе силы морально поддерживать других — в первую очередь Машу Кириллову в ее горе.

Маша в исполнении Валерии Заклунной — совсем иная, эмоционально очень сдержанная, даже скупая в выражении переживаемых ею чувств. Мир Машиной души не декларируется — он как бы просматривается за оболочкой образа. Внутренняя его «тишина» таит в себе что-то большое, сильное. Поэтому психологически оправдан, с точки зрения логики характера, мужественный поступок героини, когда она против воли мужа и без его ведома уходит на фронт. Ведь сын Маши вместе с бабушкой остался на оккупированной территории! Эта постоянная боль, мучающее чувство неизвестности и заставили Машу принять самостоятельное решение. И такая линия поведения в системе образа абсолютно закономерна: В. Заклунная прежде всего стремится подчеркнуть духовную силу характера своей героини, что в целом ей удается.

Маша летает на истребителе, в одном из вылетов гибнет. Нам не дано этого увидеть... Дано только узнать, что смерть ее — героическая.

Фильм заканчивается долгожданной и наконец-то сбывшейся встречей Кириллова с сыном Алешей, который, как казалось, навсегда потерялся в первые же дни войны.

Мальчик счастлив: он еще не знает, что его мать погибла. Ребенок полон надежд. Но Кириллов знает все. Его лицо, его глаза, весь его облик говорят о чудовищной тяжести этого знания.

Артист молча, без текста дает нам понять, какая буря в эти минуты в душе его героя. Настоящего Героя. Человека, ставшего Героем в силу той жестокой необходимости, которая непререкаемо поставила его в условия, когда на пути к цели не могут остановить никакие препятствия. И он обязан был их выдержать. И победить. Он и победил... Выстоял...

Простота и сдержанность такого финала оказались щедро наполненными глубоким смыслом.

...Пересматривая фильм, конечно, отчетливее видишь не только его достоинства, но и недостатки. Известное смешение стилей — возвышенно-поэтического и почти документального, более свойственного хронике, некоторая мелодраматизация отдельных сюжетных поворотов дают себя знать в киноповествовании. Вряд ли кто будет это оспаривать. Но главное заключается в том, что картина мощно несет в себе очень значимое, очень нужное людям. Это — живое Время жизни народа. Это — память о Времени труднейших преодолений. И не просто память, дорогая всем, как музейная ценность, а живая, острая, злободневная... Память созидательная, прокладывающая мосты в современность, в наше нынешнее бытие. В сегодняшний день, в сегодняшнее Время — непростое и напряженное.

Б. Рунин

Несколько вопросов самому себе

«РАССКАЗ НЕИЗВЕСТНОГО ЧЕЛОВЕКА»
Сценарий и постановка В. Жалакявичуса. Оператор А. Кузнецов. Художник В. Кислых. Композитор Г. Фиртич. Звукооператор Ю. Михайлов. «Мосфильм», 1980.

Итак, еще один «чеховский фильм» — Витаутас Жалакявичус кинематографически прочитал для нас «Рассказ неизвестного человека». Думалось, прочитал не без аффектации, «с выражением», оказалось, нет, скорее — сдержанно, даже чуть монотонно, почти не прибегая к характерным модуляциям своего уже давно знакомого кинозрителям голоса. Разве что кое-где с повышенной отчетливостью «произнося» важные для него места, словно подавая кинематографический текст «в разрядку», да слегка нажимая, по сравнению с первоисточником, на фабульные связи и мотивировки. Порой мне даже казалось, что Жалакявичус не столько читает для нас, сколько вчитывается в чеховское наследие для себя, с надеждой припадая к нему в поисках психологической многомерности и художественной основательности.

И все-таки странно как-то — Жалакявичус ставит Чехова... После жестокой правды о литовских «лесных братьях», после латиноамериканского кипения политических страстей, после хитроумных парадоксов и забавных абсурдов швейцарца Дюрренматта — внезапное обращение к автору «Анны на шее» и «Попрыгуньи», «Дамы с собачкой» и «Ионыча», «Степи» и «Дуэли», «Дяди Вани» и «Чайки» (умышленно вспоминаю из чеховского наследия экранизированные произведения).

С другой стороны, почему бы и нет? Ведь режиссерские пути-дороги действительно неисповедимы, и у всех на памяти немало примеров самой разительной «непоследовательности» в выборе жизненного и литературного материала, воплощаемого в экранные образы. Ведь одно дело эпоха, среда, даже повествовательная манера, а другое — внутренняя тема художника, которая может зацепиться за самый неожиданный сюжет, независимо от времени и места действия. Разнообразие тут может оказаться таким же соблазнительным, как иной раз верность уже освоенному материалу. И потом, возможно, Жалакявичус как раз и ощущал чеховскую проблематику, чеховскую атмосферу, чеховскую интонацию как некую манящую тайну, самое прикосновение к которой сулило ему неизведанное творческое волнение. Если хотите, даже творческое обновление. После крови лесной войны, зверств хунты и гротесковой жестокости престарелых законников, веселящихся где-то в центре Европы, типично чеховская «проза жизни» как раз и могла его привлечь своей обыденной человечностью и простотой.

Впрочем, можно ли «Рассказ неизвестного человека» отнести к числу типично чеховских произведений? Иначе говоря, примыкает ли в

этом смысле новый фильм Жалакявичуса к ряду перечисленных выше экранизаций? Честно говоря, вопрос о чеховской интонации на экране возникал у меня и раньше. В последний раз — года два назад, когда я посмотрел фильм, поставленный поэтом и режиссером Эмилем Лотяну «по мотивам повести А. П. Чехова «Драма на охоте».

Что ж, «юридически» все основные правила, приличествующие экранизации классики, тут были соблюдены. Во всяком случае, значительных отступлений от фабулы и характеров, предлагаемых оригиналом, я в картине не обнаружил. В этом смысле она была сделана «по Чехову». Но неужели это сентиментальное зрелище, под сулящим «интимность» названием «Мой ласковый и нежный зверь», имеет отношение к тому Чехову, который до сих пор благотворно влияет не только на этику, но даже на эстетику нашего поведения?

И тем не менее, если разобраться, выбор был сделан точно и целесообразно как с точки зрения личного вкуса режиссера, так и с точки зрения прокатной судьбы фильма.

— Мне очень дорог герой, — признался однажды Э. Лотяну, — который, испытав всю горечь жизни, не взвоет шакалом, а пройдет по земле красивым шагом смертельно раненной лани...

И, представьте, он нашел у Чехова материал для такой концепции героя. Как известно, молодой Чехов написал «Драму на охоте» ради быстрого заработка, и она печаталась в газете, номер за номером, «с продолжением». Гонорар за нее Чехову платили мизерный, и тоже «с продолжением», причем порой даже не ассигнациями, а мелкой монетой, прямо из выручки, которую приносили мальчишки-газетчики. Публиковалась эта повесть в газете ради поднятия тиража, а следовательно, игнорировать обывательские запросы автор не имел права. Но уж, конечно, никогда потом не включал «Драму на охоте» в свои издания...

Ну, хорошо, говорю я себе, мотивы автора повести ясны, а зачем режиссеру Э. Лотяну нужно было выискивать этот сюжет среди ранних произведений Чехова? Разве не мог он сам написать для себя нечто подобное, чтобы и безумная ревность, и роковые страсти, и загадочное убийство? Или, на худой конец, разве не мог он намеренно отойти от чеховского оригинала, так, чтобы не ссылаться на первоисточник и не помнпать имя Чехова всуе?..

Но вот как раз на это ни один режиссер подобного фильма не пойдет и ссылкой на «родовую принадлежность» сюжета поступиться не захочет. Да, по Чехову! Потому что, если подобная картина поставлена не по классику, не освящена его именем, а сделана «просто так», сама по себе, тогда извольте ответить, зачем она и во имя чего она? И почему это мы должны смотреть всякие криминальные истории из прошлой жизни? Что, у нас нет своих забот?.. Словом, тогда картине нужно придумать какое-то иное, но столь же солидно звучащее социологическое оправдание или культурологическое обоснование. А сделать это не так-то просто. Отсюда «по мотивам Чехова» иной раз фигурирует даже там, где все противоречит его духу.

●

И вот я, зритель восьмидесятых годов двадцатого века, сижу в темном зале и смотрю новый фильм В. Жалакявичуса о людях восьмидесятых годов века девятнадцатого. Смотрю и по привычке, вернее, повинуясь профессиональному рефлексу, снова и снова задаюсь одним и тем же неотступно въедливым вопросом: ну, а как бы я относился к увиденному, если бы сразу после марки «Мосфильма» на экране не возник бы образ раскрываемой книги, а затем не появилась бы крупная надпись: «Антон Чехов» и вслед за ней из затемнения: «Рассказ неизвестного человека»?

Да, на этот раз не «по мотивам», а от имени самого Чехова. И, кажется, с полным на то правом. И все-таки что-то меня гложет, что-то не дает покоя... Ах, вот оно что: неожиданность выбора! Ну, добро бы это был рассказ в духе упомянутых выше прославленных и потому уверенно экранизированных чеховских вещей. Или таких телепостановок, как «Скучная история», «Моя жизнь», «Дом с мезонином», «Вишневый сад», не говоря уже о недавнем фильме Д. Долинина и С. Любшина «Три года». А то ведь и рассказ какой-то вроде не

совсем чеховский. Не «Черный монах», правда, но все же...

В самом деле, почему Жалакявичус остановил свое внимание именно на этом рассказе? Что ему эти одинокие, неудовлетворенные жизнью люди, их давние волнения и страсти? Что ему Гекуба? Чем привлек его этот странный треугольник: Владимир Иванович — Зинаида Федоровна — Орлов? Чем прельстила его эта драма, разыгравшаяся в богатой петербургской квартире почти сто лет назад?

Быть может, именно своей «интерьерностью», своей герметичностью, превращающей эту постановку в необычайно трудный, но тем и заманчивый, почти лабораторный эксперимент? Да, возможность «завернуть» как можно круче конфликт в этом замкнутом, изолированном, сумеречном пространстве, довести его до максимального напряжения, до кульминации, а потом внезапно вынести действие на юг Франции, на солнце, на пленэр — сама изобразительная задача такого рода уже могла приворожить любого режиссера. И такого, как В. Жалакявичус, тоже.

А может быть, его привлек и другой эффект, потенциально заложенный в этом сюжете — элемент мистификации, таинственности, неизвестности, напряженного ожидания чего-то, что должно, уже не может не случиться в этой богато обставленной анфиладе комнат, в этой клетке с заторможенными страстями и что потом действительно происходит, оборачиваясь романтической метаморфозой — мгновенным превращением вчерашнего лакея в едва ли не великосветского денди. Это ли не эффект! Это ли не соблазн для режиссера, издавна приверженного к сюжетным вспышкам, к психологическим и социальным превращениям, к резким переменам эмоционального тонуса. Кто сказал, что Чехов — певец скучной, однообразной российской действительности?!

С другой стороны, режиссер, конечно же, знал за собой этот грех — некоторого, если так можно выразиться, эстетического щегольства, которое нет-нет да и давало себя почувствовать в его картинах. То демонстративной экстравагантностью ситуации, то модной

«Рассказ неизвестного человека». Степан (Владимир Иванович) — А. Кайдановский

скрытностью по части фабульных обоснований, то намеренными ритмическими неожиданностями. Разумеется, прямым приверженцем «монтажа аттракционов» его не назовешь, но уж очень он всегда не любил будничную заурядность — ни в содержании кадра, ни в его пластике. А тут, что ни говорите, — Чехов, автор рассказов о безрадостной, монотонной российской жизни конца прошлого века...

В сложной диалектике взаимоотношений обыкновенного и необыкновенного, хорошо знакомой художникам всех времен и народов, можно нащупать два извечных полюса притяжения. Одних влечет к себе жизнь в ее чрезвычайных, причудливых, экстремальных проявлениях, и они жадно хватают этот броский материал, чтобы извлечь из него правду

на каждый день, мудрость человеческого обихода. Другие идут прямо противоположным путем. Они пристально вглядываются в неприметные, будничные, привычные дела и из этой «доморощенной» житейской прозы высекают яркий свет неожиданных истин, поражающих открытий, редкостное понимание единственности бытия, исключительности человеческого существования.

Надо ли говорить, что Жалакявичуса влек к себе в искусстве преимущественно полюс «экзотичности», в то время как Чехов велик для нас именно своей погруженностью в повседневное течение жизни, своим гуманным стремлением вникнуть в ее рядовые, заурядные тяготы. И потому первая встреча Жалакявичуса с прозой Чехова действительно могла бы обернуться на экране драмой эстетической несовместимости, конфликтом двух противоположных художественных склонностей. Могла бы... Но, во-первых, в «Рассказе неизвестного человека» нашлось место для них обоих. А, во-вторых, как мне кажется, Жалакявичус потому и обратился к Чехову, что именно от него мог ожидать необходимой помощи и поддержки на нынешней стадии своего художественного развития.

Я уже упоминал, что «Рассказ неизвестного человека» представляется мне каким-то «нечеховским». Не так и не в такой мере, конечно, как повесть, ставшая отрадой для «рыдающих скрипок» Э. Лотяну, или другая повесть — «Цветы запоздалые», тоже в свое время оказавшаяся на экране. Но то были ранние вещи, а «Рассказ неизвестного человека» примечателен еще и потому, что он был написан уже после «Скучной истории» или «Палаты № 6», незадолго до «рассказа художника» — «Дом с мезонином» или «рассказа провинциала» — «Моя жизнь». Тесно примыкая по своей проблематике к этому ряду зрелых чеховских шедевров, он явно выделяется среди них, как бы это лучше сказать, своей сюжетной условностью, что ли.

По существу, в «Рассказе неизвестного человека» переплелись две неравноценные струи: социально-психологическая, ознаменованная образом Георгия Ивановича Орлова, и авантюрно-беллетристическая, идущая от образа Владимира Ивановича (он же — лакей Степан). Две судьбы, два противостоящих друг другу характера. В судьбе молодого Орлова все обычно, но все полно жизни, все прекрасно знакомо, но все радует богатством и тонкостью наблюдений. Рассказывая о нем, Чехов неистощим в подробностях — портретных, психологических, лексических — каких хотите. Представления о людях такого склада привычны, а потому порождают яркие ассоциации, блестящие догадки, глубокие прозрения. Чехову интересно и легко разматывать этот характер, такой жизненный в своих предпосылках и следствиях.

Иное дело сам «неизвестный человек» — Владимир Иванович, от лица которого и ведется рассказ. Его судьба уникальна, но тем не менее полна умолчаний, и читателю остается лишь довольствоваться на этот счет смутными догадками.

Владимир Иванович почти ничего не сообщает о себе даже в моменты наибольшего душевного напряжения, ограничиваясь либо самыми общими, либо какими-то мало существенными признаниями, из которых не складывается человеческая «этость». Даже сбросив с себя личину лакея, он продолжает оставаться для нас «инкогнито». И, наверно, потому, что люди этого типа были тайной и для самого писателя.

Таким образом, «двойная спираль» чеховского сюжета несколько разнородна. Линия Владимира Ивановича явно проигрывает в убедительности и достоверности рядом со столь глубоко разработанным характером молодого Орлова.

И вообще приходится признать, что Владимир Иванович не слишком-то органичен для интонации чеховской прозы. Порой в нем даже чудится какое-то иное, чужеродное в этом смысле происхождение.

Впрочем, в данном контексте это праздное наблюдение. Тут важно понять другое — что, может быть, именно благодаря «переодетости» и недосказанности «неизвестного человека» Жалакявичус так легко и уверенно проник в этот сюжет, преодолел себя прежнего и про-

чувствовал Чехова изнутри. Примерно так же, как мы, проникнув благодаря ему в квартиру Орлова, очень быстро освоились в ней и так много узнали о ее обитателях.

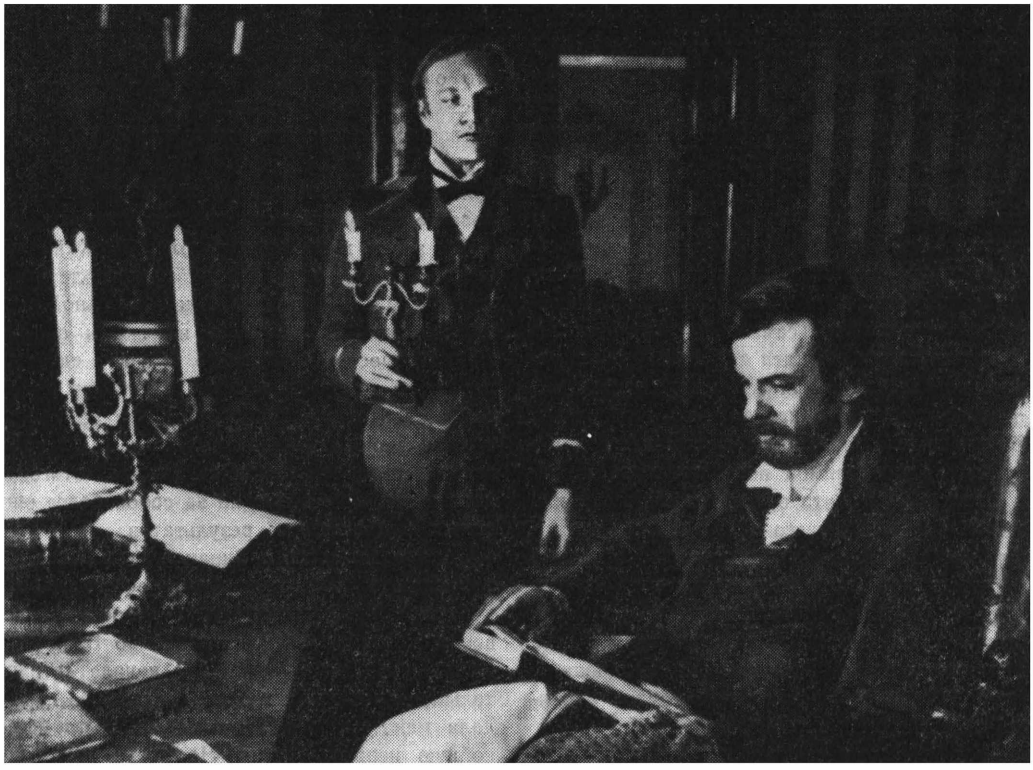
●

В. Жалакявичус — один из тех немногих режиссеров, которые остаются подлинными кинематографистами и ощущают жизнь «с движения» даже в интерьерной статике. И вдобавок — это магическое, чисто режиссерское умение, вернее дарование, позволяющее ему с помощью неодушевленных предметов создавать одушевленное пространство. Его кадр всегда внутренне динамичен и в то же время несет в себе устойчивое постоянство сложившегося порядка вещей, самой экзистенции здешней жизни, ее повседневного уклада. У меня даже создалось такое впечатление, что в этой картине интерьерные сцены оказались выразительнее натурных съемок.

Массивная мебель, зеркала, бронзовые канделябры, тяжелые двери, книги, посуда — здесь это не только фон, но и образ фильма, его атмосфера. Мне чудилось, будто с экрана доносится потрескивание свечей, тепло хорошо протопленной кафельной печи, запах сигар и мужских духов... Будто в самом этом воздухе неуловимо растворены повадки Георгия Ивановича, его корректное барство и ленивый снобизм, его пресыщенная интеллектуальность и безалаберная любознательность.

Но начинается фильм с появления здесь

«Рассказ неизвестного человека». Степан (Владимир Иванович) — А. Кайдановский, Орлов — Г. Тараторкин



Владимира Ивановича, и камера Анатолия Кузнецова уже с первых кадров уверенно перенимает у него функции повествователя. Она расчетливо показывает нам все, что с интересом подмечает в этой холостяцкой богатой квартире ее новый лакей. А подмечает он с присущей ему, но тщательно скрываемой интеллигентностью многое.

И, как это часто бывает в кинематографе, картина, едва начавшись внутренним монологом героя, сразу превращается для нас в монолог «косвенный» — Владимир Иванович фигурирует в кадре объективированно, ничем не отличаясь в этом смысле от других персонажей, хотя его закадровый голос изредка напоминает нам о том, что ведущий в этом рассказе именно он, лакей, вынужденный при барине молчать. Мы смотрим на все происходящее его глазами, но одновременно видим и его самого — условность, необычайно благодатная, невозможная ни в каком другом искусстве, но таящая в себе немало трудностей.

В таких случаях требуется полная адекватность, или, выражаясь языком современной логики, «взаимно-однозначное соответствие» камеры и актера, ибо характер такого персонажа-рассказчика складывается в равной степени из поведения обоих. Но камере в данном случае легче. Она вольна быть более деятельной и откровенной в своей избирательной наблюдательности, в то время как актер Александр Кайдановский самими предлагаемыми обстоятельствами осужден на загадочную скрытость, на пассивное при сем присутствие.

В литературном оригинале его герой тоже лишен внятной «легенды», но там к его услугам все краски прямой повествовательной речи. Здесь же он почти все время молчит, лишь изредка обходясь ничего не значащими репликами. Однако именно эта объективно заданная несбалансированность роли как нельзя больше подошла характеру дарования Кайдановского, всему его актерскому облику, таящему в себе неизменно беспокоящую зрителя эмоциональную асимметричность, какую-то трудно уловимую смещенность реакций.

А. Кузнецов отнюдь не злоупотребляет крупными планами, что часто бывает самым простым выходом из положения в тесноте павильонных съемок. Нет, оператор старается теснее вписать человека в обстановку, показать его на фоне вещей, через насыщенный подробностями антураж. Но в тех редких случаях, когда он даст портрет Владимира Ивановича как таковой, в самой неподвижности его лицевых мускулов, в его потухшем взгляде, в его горестной сутулости мы прочитываем гнетущую самоуглубленность человека на распутье.

Герой Кайдановского угнетен даже не столько взятой им на себя унизительной ролью лакея, сколько растущим, упорно зреющим в нем сомнением в ее целесообразности. Тень неизбывной печали лежит на всей его фигуре. Больше того, печалью проникнута сама пластика его чуть замедленных движений. И — что тут особенно важно отметить — его сумрачное, полное затаенной муки, начисто лишенное улыбки лицо, лицо идейного страстотерпца, способно вызвать сочувствие, даже сострадание, но симпатии оно не вызывает. И это очевидное несоответствие тоже вселяет в нас безотчетное смущение и долгое время тревожит неясностью рождаемого чувства. Так, уже чисто визуально, а не только фабульно проявлена в образе «неизвестного человека» его внутренняя противоречивость.

Мы знаем и по другим ролям А. Кайдановского, что пустотам заданного характера он умеет придать характер содержательной неопределенности, заполнить их якобы скрытой значительностью. Уж он-то будет «держать паузу» на чем угодно. Здесь Владимир Иванович «содержательно» молчит почти всю картину про свою утрачиваемую веру, и не вина актера, что безмолвная серьезность этого человека так и не повлекла за собой более ощутимых нравственных результатов.

Однако влечение к Зинаиде Федоровне, освободившее его от прежней аскезы, пробудившее в нем элементарную радость существования, все же заметно изменило Владимира Ивановича. Даже внешне. В начале «отрицательная притягательность» этого образа порождала между ним и зрителем какую-то беспокойную нервную связь. Но после разрыва с Орловым, после краха былых намерений наме-

«Рассказ неизвестного человека». Зинаида Федоровна — Е. Симонова

чается иная эмоциональная перспектива. Едва заметно, но неуклонно происходит высвобождение человека из-под власти ложной идеи. Выражение глаз, посадка головы, походка, жесты — все, включая мягкую шляпу и легкую одежду, призвано оттенить в нем растущую тягу к простой, не рассуждающей гуманности.

Прямо противоположную устремленность развития характера: вначале — «дитя добра и света», к концу — ожесточение и бездна, принесла в фильм Евгения Симонова. Зинаида Федоровна тоже натура крайне противоречивая, но, по контрасту с мнимой загадкой Владимира Ивановича, тут малейшее движение души немедленно заявляет о себе со всей откровенностью и сразу прочитывается на лице. Зинаида Федоровна ни в чем не сдерживает себя — ни в радостях, ни в горе, и ее почти детская способность мгновенно забывать обиды, мгновенно загораться новой идеей, мгновенно меняться у нас на глазах вызывает и умиление, и жалость.

Только что она излучала ликующую гордость собой — и вот уже охвачена безысходным отчаянием. Еще минуту назад она пребывала в состоянии любовной эйфории, а сейчас в ее голосе уже звучат слезы благородного негодования. Возмущенное самолюбие как-то естественно уживается в ней с рабской покорностью, житейская робость с чувственной безоглядностью, наивная жажда эмансипации с мечтой о семейном гнездышке. Ее победительность идет рука об руку с ее жертвен-

ностью, а чувство оскорбленного достоинства тут же поглощается молодым задором.

Е. Симонова с необычайной искренностью передает все эти состояния души своей героини, стремительность их смены, больше того — их одновременность. Ибо даже сквозь все ее восторги неизменно проступает привкус грядущего несчастья.

Мне кажется, что Е. Симонова очень точно определила для себя масштаб роли. Ее Зинаида Федоровна находится где-то как раз посредине между Анной Карениной и Марусей из известного жестокого романса. Да, именно так. Ей кажется, что она совершила акт героизма, презрев все установления света и уйдя от опостылевшего мужа к избалованному жизнью любовнику. Но, как и следовало ожидать, она быстро ему наскучила, стала тяготить его своей изнуряющей импульсивностью, своей надеждой на прелести домашнего уюта, своим морализаторским простодушием.

Слов нет, Зинаида Федоровна в исполнении Е. Симоновой миловидна, хрупка, женственна, интеллигентна, но ее социальная неискушенность не столько очаровательна, сколько досадна. Первое же столкновение с жизнью повергает ее в смятение. Она мечется и, предчувствуя неминуемую беду, трогательно — подчеркиваю, трогательно, а не смешно! — хватается за любую романтическую соломинку. И чем очевиднее ее униженность, тем охотнее она произносит что-то возвышенное про спасительность гражданских идеалов, про святость общественного служения, про необходимость борьбы. И тут ее жаль.

Надо сказать, что несомненная выразительность образа Зинаиды Федоровны, созданного Е. Симоновой в соответствии с чеховским текстом, в одном месте подвергается ничем не оправданному опасному испытанию, которое грозит спутать все точно найденные акценты этой интересной роли. И повинен в этом не кто иной, как сам В. Жалакявичус. Тактично следуя во всем литературному оригиналу, тут он почему-то позволил себе какое-то нелепое сочинительство — да простит мне уважаемый режиссер такую непочтительность, но другого, более подходящего слова я, право, не смог найти. Да и как иначе квалифицировать появившуюся в фильме сцену ночного «хождения в народ», когда Зинаида Федоровна блуждает по городу и, принятая за проститутку, греется у уличного костра вместе с «простым людом».

Мало того что этот эпизод ориентирует наше восприятие образа героини на сентиментальный лад (столь чуждый и Чехову, и Жалакявичусу), он еще и нарушает повествовательную структуру фильма. Еще раз напомню, что картина развивается как рассказ от лица Владимира Ивановича, который является либо участником, либо очевидцем всего в ней происходящего. В этом же эпизоде он появляется только под конец и, следовательно, не может считаться ни тем, ни другим. Принцип нарушен, и непонятно, во имя чего.

И, наконец, третья роль этого прекрасного актерского триумвирата — Георгий Иванович Орлов, которого играет Георгий Тараторкин. Играет с удовольствием, со вкусом, так, словно роль эта для него писалась и не потребовала от него никакого напряжения. Между тем роль трудная, потому что за ней стоит характер, сразу узнаваемый и уже сложившийся, почти статичный. Каким в самом начале Орлов предстает перед Владимиром Ивановичем, посылая его, своего нового лакея, с любовной запиской к Зинаиде Федоровне, таким же принимает его у себя через два с лишним года, когда их деловая встреча неожиданно приобретает характер философского диалога.

Многое произошло за это время. Владимир Иванович стал совсем другим человеком. Зинаида Федоровна родила от Орлова девочку и покончила с собой. Но в Орлове ничто не изменилось, разве что в голосе появились легкие нотки усталости. Впрочем, кажется, они были и раньше, только тогда казались напускными. Все тот же баловень судьбы, все тот же красивый, приятный в обращении, уверенный в себе человек, все тот же барин, великодушно снисходительный к простым смертным, к подчиненным, к женщинам с их вечными капризами и назойливыми изъявлениями своих пылких чувств. Едкий, насмешливый ум, широта взглядов, оригинальность суждений, при-

«Рассказ неизвестного человека». Владимир Иванович — А. Кайдановский, Зинаида Федоровна — Е. Симонова

родный аристократизм — все это запечатлелось на его нервном, подвижном лице потомственного сановника, в его легких, изящных движениях сибарита, знающего толк в житейских усладах.

Но главное в нем — отказ от каких бы то ни было обязательств, отрицание общественного долга, гражданской активности, велений совести и тому подобных, с его точки зрения, предрассудков, только стесняющих свободу личности. Служба — куда ни шло, карты — да, но не больше. Зато и подкупающее отсутствие какого бы то ни было ханжества. Когда-то было сказано, что лицемерие — это дань, которую порок платит добродетели. Так вот, в случае Орлова порок никого не старается умилостивить. Тут следует отдать ему должное.

Г. Тараторкин легко, почти небрежно выявляет зерно этого характера — свойственный Орлову спокойный, даже по-своему учтивый, но тем не менее всепроникающий цинизм. Для него цинизм — универсальная защита и от сложностей бытия, и от дрязг повседневности, средство разрешения самых трудных проблем человечества, начиная с проблемы религии и кончая проблемой брака. Цинизм как философская система, однако облеченная в респектабельную оболочку непринужденной светскости, в живую, веселую фразеологию.

О нет, Орлов, каким его играет Г. Тараторкин, вовсе не злодей! Тут режиссура В. Жа-

лакявичуса, чуждая всякой предвзятости и ригоризма, предложила нам более тонкий ход. В роль Орлова как бы вставлена та же пружина, что и в роль Владимира Ивановича, только обратно направленного действия. Там сквозь непривлекательную видимость нам представляется возможность угадать такие привлекательные человеческие качества, как благородство, самоотверженность, чувство ответственности. Здесь же, в облике Орлова, напротив, все радует глаз, все располагает к человеку, и не так-то просто отрешиться от излучаемой им приязни, чтобы осознать безмерную порочность и нравственную ущербность его опустошенного разума.

Конечно, мы, глядя на экран, проделываем в обоих случаях эту ожидаемую от нас работу души и мысли. Но проделываем неохотно, не сразу, а постепенно, как бы не желая расставаться с первым впечатлением, как бы преодолевая себя. И, странное дело, от этого только возрастает ощущение серьезности всего кинематографического повествования, в котором и мы оказались участниками. Ведь именно так, вопреки себе, а вовсе не глазея на образец для бездумного подражания, мы вернее всего постигаем через жизнь искусства искусство жизни.

И не совпала ли здесь логика нашего сотворчества с творческой логикой автора фильма, который тоже по ходу дела в чем-то преодолел себя, идя навстречу Чехову.

●

Такова эта кинопьеса. Думаю, что подобное жанровое определение точнее всего выражает структуру таких фильмов, а их за последнее время было немало. Вот видовые свойства современной кинопьесы: локальность места действия, узкий круг действующих лиц, изолированный, замкнутый на себя сюжет, тяготеющая к телевизионной стилистика. И еще — не всегда, но часто — идущая от Чехова драматургия душевных состояний, нравственных самочувствий. Их непредсказуемая череда и изменчивость, их взаимодействия и взаимоотталкивания.

Все это существенно для понимания поэтики фильма. Межличностный конфликт всех трех участников драмы осложнен тут сильнейшими внутренними борениями души, по крайней мере, у двоих из них. Ведь Владимир Иванович и Зинаида Федоровна вступают в это «тройственное несогласие» в состоянии острого кризиса, решительного отказа от прежнего императива и мучительного поиска нового.

Отсюда их иллюзии и разочарования, надежды и сомнения, отсюда же их внезапные порывы и крайности. Растерянность спорит в них с решительностью, сегодняшнее восстает против вчерашнего.

Перед нами драма безыдейности. Безыдейности на разных стадиях и в разных формах ее проявления. Владимир Иванович привык самоотверженно служить идее, которая потребовала от него стольких жертв и лишений, а теперь утратила в его глазах свою былую привлекательность, перестала быть путеводной звездой. А новой звезды он еще как следует не разглядел, хотя что-то светлое все же брезжит ему вдали: «Жизнь дается один раз, и хочется прожить ее бодро, осмысленно, красиво. Хочется играть видную, самостоятельную, благородную роль, хочется делать историю...» И тут же: «Я верю и в целесообразность и в необходимость того, что происходит вокруг, но какое мне дело до этой необходимости, зачем пропадать моему «я»?»

Зинаида Федоровна вряд ли вообще испытывала прежде какую-либо потребность в общих идеях. Когда же она столкнулась с необходимостью принимать решения, совершать поступки, а главное — отвечать за собственное существование, ее попытки нащупать опору в новой жизни выразились в минутных порывах идейного самоутверждения («Вербуйте меня, Владимир Иванович!..», «Смысл жизни в одном — в борьбе...»), которые уже очень скоро обнаружили свою несостоятельность даже в ее собственных глазах.

Владимир Иванович, стряхнув с себя давящую его ложную идею, жадно полюбил жизнь. Зинаида Федоровна, так и не обретя никакой идеи, эту жизнь возненавидела. Что же касается Орлова, то он уже давно заменил для себя какую бы то ни было идейность тоталь-

ной иронией. Иронией, как универсальной инверсией человеческих ценностей, лишающей их реального содержания. Всяким там поискам пути и веры он предпочел прожигание жизни в кутежах. Но в результате почему-то жаль и его...

И опять я по давней профессиональной привычке задаюсь вопросом — так о чем и во имя чего все-таки поставлен этот фильм? Каким современным духовным нуждам он отвечает? И почему я, будучи критиком, стараюсь привлечь к нему внимание публики? Только ли потому, что на этом примере картина предостерегает нас от издержек безыдейности? Или потому еще, что так же поучительно рассказывает о том, как нравственное неравенство приводит неминуемо к любовной трагедии? Наконец, может быть, потому, что через судьбу Владимира Ивановича фильм дает наглядное представление о кризисе народничества в восьмидесятых годах прошлого столетия?

Наверно, все эти доводы в пользу картины не так уж вульгарны, несмотря на их нарочито подчеркнутый прагматизм. И все же такая постановка вопросов — зачем? во имя чего? — по-видимому, неправомерна. Самый драматизм душевных состояний, чем нам всем дорого чеховское начало в искусстве и чем проникнут этот фильм, делает его не только соизмеримым с нашими нынешними нравственными заботами. Он способен очищать наши души.

Ведь чеховская поэтика душевных самочувствий — это тот случай в искусстве, когда мы невольно идентифицируем себя не столько с героями, сколько с их автором. И уже применительно к нему занимаемся под влиянием увиденного нравственным самоопределением. Разве в кризисе народничества тут дело? Или в том, что «много их и посейчас — охотников до наших жен», вроде Орлова? Дело в жизни человеческого духа. Дело в том, чтобы посмотреть на себя глазами Чехова с запечатленной в его взгляде тревогой за людей. Ведь не спрашиваем мы, зачем и почему наши современники ходят в театр на «Три сестры» или «Вишневый сад».

Однако как только появляется очередная экранизация классики, так мы снова и снова задаем себе этот сакраментальный вопрос: во имя чего?

Во имя жизни.

Во имя искусства.

Потому что перед нами действительно чеховский фильм...

Александр Марьямов

«Когда мы были молодыми...»

«Я ПОМНЮ ЧУДНОЕ МГНОВЕНЬЕ...»
Сценарий В. Виноградова, Л. Мархасева. Режиссер В. Виноградов. Оператор П. Засядко Звукооператор Ю. Кубицкий. Лентелефильм. 1980.

В коридорах человеческой памяти звучит музыка. Она, словно опытный гид, ведет нас по лабиринтам воспоминаний, умело высвечивая столь близкие сердцу, едва приметные ориентиры прошлого.

Не бойтесь пустых коридоров. Бойтесь тишины в них, ибо в тишине распадается связь времен.

Режиссер Владислав Виноградов снял картину о музыке, живущей в воспоминаниях. О днях вчерашнем и позавчерашнем, накрепко связанных метами нотных знаков со стремительно бегущей вперед жизнью.

А может, подгоняющих ее, аккумулирующих дополнительными зарядами молодости и оптимизма?

«Я помню чудное мгновенье...»

Пушкинская строка не только дала имя новому фильму Виноградова — она как бы стала камертоном, по которому автор выве-

ряет чистоту его звучания. Отправной и конечной точками замысла.

Фильм-воспоминание заведомо странен. Внешняя четкость сюжетных построений вряд ли для него характерна. Здесь иные законы, иной, я бы сказал, эмоциональный стержень, удерживающий конструкцию. Иная тональность.

И режиссер сразу же оговаривает это, предваряя свой фильм двумя эпиграфами. Да, да, именно двумя, ибо, проложенные титром «Я помню чудное мгновенье...», они тем не менее стоят особняком, над замыслом, сообщая зрителю не столько направление сюжетного хода, сколько правила игры, предлагаемые автором, информацию к размышлениям зрителя на темы собственных мироощущений.

Первый эпиграф к фильму похож на черновик. В опутанной проводами, заставленной микрофонами телестудии идет не запись, не репетиция даже — скорее спевка. Проба тональности и голосов. Сергей и Татьяна Никитины под аккомпанемент гитары пытаются подобрать новое, свое собственное звучание великого романса Глинки. Найти новую, сегодняшнюю его аранжировку.

Дуэт возникает и распадается в поиске...

«Я помню чудное мгновенье...» Изящная миниатюра с портретом Анны Керн. Прозрачная музыка пушкинских строк, посвященных этой удивительной женщине. Негромкий авторский голос, рассказывающий с экрана историю романса Михаила Ивановича Глинки, подаренного композитором дочери Керн, Екатерине, спустя четверть века после рождения строк:

Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты...

Портреты Пушкина, Глинки, Екатерины Керн. Мы вглядываемся в них, очарованные музыкой стиха, рождающего в каждом из нас ностальгию светлых и возвышенных ассоциаций.

Таков второй эпиграф, предложенный Виноградовым к своему фильму.

Так о чем же он, этот фильм? Что заставило режиссера пометить его столь высокими символами?

Выступая в одной из «Кинопанорам» по телевидению, Владислав Виноградов прочитал строки из письма ленинградского рабочего, в котором тот, находясь под впечатлением фильма, советует, не пренебрегая музыкальными и поэтическими вкусами нынешней молодежи, собрать небольшую коллекцию пластинок с сегодняшними песенными шлягерами и потом, спустя время, где-нибудь лет через двадцать-двадцать пять, преподнести их сыну или дочери на серебряную, к примеру, свадьбу. Поверьте, убеждает автор письма, лучшего подарка вы просто не придумаете.

Все мы, торопясь по дороге жизни, стараемся не замечать верстовые столбы, отмеряющие пройденный путь. И лишь потом, оглянувшись, понимаем истинную его протяженность, ощущаем на плечах груз прожитого.

«Когда мы были молодыми...» — это словно допинг. Не возвращение в прошлое, а скорее, возврат к тем чуть ли не позабытым мироощущениям, к тому удивительному состоянию приподнятости духа, которое когда-то жило в нас под аккомпанемент давних романсов и песен, которые сегодня, увы...

И потому так сладко щемит сердце, и увлажняются глаза, и кровь приливает, и вообще бог знает что начинает твориться в душе, едва раздаются первые аккорды гитары.

У каждого времени своя музыка, свои песни. Так, может, об этом придумал и поставил свой фильм ленинградский режиссер Владислав Виноградов? О некоем музыкальном эсперанто, на котором могут разговаривать и понимать друг друга целые поколения людей?

И об этом тоже, хотя... Дуэт возникает и распадается в поиске сегодняшних интонаций старинного романса.

Виноградов много и плодотворно работает в телевизионном кинематографе. Он режиссер, оператор и придумщик своих фильмов. Его почерк не спутаешь, его манеру изложения материала узнаешь сразу. Он делает ав-

торские фильмы в полном смысле этого слова. В каждой своей новой работе он похож на самого себя, и нам приятно открывать это, еще и еще раз иметь его в собеседниках. Приятно смотреть на героев фильмов его зоркими и добрыми глазами.

«Я помню чудное мгновенье...» — продолжение темы, выбранной режиссером давно. Это фильм о творчестве, о возвышенном, духовном начале, о красоте. При всей своей несхожести, странности, а может, спонтанности построения, при всей своей бесхитростной простоте, почти концертной смене исполнителей на экране — Анастасия Вяльцева, Изабелла Юрьева, Утесов, Козловский, Борисов, Фрейндлих, Окуджава, Широков, Бичевская, Никитины — фильм этот удивительно целен и точен по замыслу.

Он о том, чем жив человек. Вернее, и об этом тоже.

Пытаюсь перебрать в памяти другие, более ранние картины Владислава Виноградова. Они выстраиваются цепочкой, одна за другой — «Гончары», «Кузьмич и другие», «Золото», «Токарь», «Наш Пушкин», «Метро, метро...», «Доктор». Это те, что видел и помню.

Странно, но мне все время слышатся переборы гитарных струн. Слышатся те песни и те голоса, которые потом соберет автор в свою новую ленту не ради того, чтобы отдать дань модному милому ретро, а чтобы продолжить раз и навсегда выбранную тему пристального и неспешного исследования человеческих судеб во времени и пространстве, обжитом ими.

Озорной мастеровитый старик, живущий в селе Алеховщина неподалеку от Ленинграда, — «последний из могикан» гончарного дела в этих краях. Или первый? Скольких учеников воспитал он, скольким привил любовь к своей чудесной профессии, скольким людям доставил радость своим мастерством.

И снова, как встарь, плывут по Малой Невке, по Фонтанке или Мойке долгоносые деревенские лодки из Алеховщины, и на дне их аккуратно сложены расписные глиняные горшки и игрушки.

И голос старого гончара бесхитростно повествует нам об истории своего древнего промысла, о своем житье-бытье, о тонкостях и секретах, ему одному известных, о том, что было-не было в его мирной и ратной жизни.

«Эх, ты, ласточка-касатка сизокрылая!» — слышим мы чуть хрипловатый голос Утесова. И как-то по-новому читаются вдруг на экране и старые фронтовые фотографии из семейного альбома, и лица молодых гончаров, и сама природа этого северного, не очень-то ласкового края. И в глазах рассказчика замечаем мы вдруг солнечный зайчик улыбки, который еще долго будет скакать по экрану, неожиданно и ярко подсвечивая знакомые и, казалось бы, будничные картинки на нем.

Фильмы режиссера Виноградова интеллигентны. Причем интеллигентность их особенно проявляется, я бы сказал, в изначальном смысле самого этого понятия — в доброте. Взгляд режиссера добр и внимателен. Может, потому удается ему так естественно расположить к себе не только героев своих документальных киноминиатюр, но и зрителя.

Он не рассказывает того, к чему сам равнодушен, не фиксирует события и лица. Открывает их прежде всего для самого себя.

Пожалуй, кажущаяся локальность темы становится для него поводом для обобщений. И в этом его творческое кредо, с особой чистотой и четкостью проявившееся в последней работе режиссера.

«Я помню чудное мгновенье...» Задав тональность фильма пушкинскими строками, Виноградов больше не возвращается к ним. Они остаются где-то там, за кадром, за звуковым барьером насыщенной музыкой фонограммы. Но именно они ведут нас от эпизода к эпизоду, от одной человеческой судьбы к другой, заряжают упругой динамикой столь статичный внешне сюжет.

Да нет же, это не фильм-концерт, как это может показаться при анатомировании ленты, при разложении ее на чисто музыкальные, исполнительские номера. Старые фотографии. Старые граммофонные и патефонные диски. Старые мелодии. Знакомые имена. Виноградов

вовсе не задается целью реставрировать прошлое. Он не прослеживает судьбы певцов. Лишь касается их, дабы в ком-то пробудить импульс воспоминаний, а кому-то рассказать о них, для кого-то открыть.

Анастасия Вяльцева... «Гей, да тройка! Снег пушистый, ночь морозная кругом...» Кружится, потрескивая, пластинка. Сменяя друг друга, появляются и исчезают на экране фотографии очаровательной покорительницы граммофонных фирм начала века. Звучит чуть исковерканный фонографом голос певицы.

Потом, через несколько минут экранного времени, Леонид Осипович Утесов скажет: «Ах, как пела Вяльцева!» И улыбнется, как человек, посвященный и приобщенный опытом прожитой жизни к времени, давно прошедшему, но не ушедшему навсегда, разбуженному вдруг в памяти мелодией старого романса.

И мы будем часто замечать на экране внезапные вспышки глаз. Внезапные озарения памяти у людей пожилых и не очень, убеленных сединами или же совсем молодых.

У тех, кто поет и слушает, — у всех, кто оказывается в поле зрения доброй и чуткой камеры режиссера В. Виноградова и оператора П. Засядко.

Под звуки старинных и современных романсов мы будем целых сорок минут путешествовать во времени.

Есть у Виноградова двухчастевый фильм «Доктор». Рассказывается в нем о старейшине ленинградских педиатров, об удивительно добром кудеснике Александре Федоровиче Туре.

«Он ведь тоже слушал Вяльцеву», — почему-то думаю сейчас я. Тогда, ту Вяльцеву... Годы учебы, годы врачевания во фронтовых госпиталях первой мировой войны — с фотографии на нас смотрят трое франтоватых молодых медиков, и слышны за кадром переборы гитарных струн. Это было его время. И как же увлекательно читать о нем в умных глазах доктора Тура. И как неожиданно открывается оно вдруг в голосе певицы, который когда-то сводил с ума тысячи и тысячи поклонников-меломанов.

Фильмы Виноградова словно ветви одного дерева. Древа познания. Корни его глубоки и сильны.

Длинная, кажущаяся бесконечной аллея больничного сада. Бежит и бежит по ней мальчуган в пижаме. Прямо на нас и мимо — к стоящему в дальнем конце аллеи, ждущему его человеку в белом халате. К доброму доктору Туру.

Автор фильма «Доктор» трижды возвращает нас к этому долгому пробегу, и каждый раз мы воспринимаем его по-новому, на ином эмоциональном заряде.

Мы словно бежим по крепко сработанным мосткам, переброшенным режиссером через время — от судьбы к судьбе.

«Гей, да тройка! Снег пушистый, ночь морозная кругом...»

«Ах, как пела Вяльцева!» — скажет потом Утесов.

Шумы и приглушенность фонографа уходят, голос певицы очищается вдруг от шелухи и искажений, чтобы остаться и в нашей памяти, памяти людей иных, более молодых поколений, Вяльцеву никогда ранее не слышавших. Остаться надолго. Таким, каким слышали его они — те, кого пригласил автор к нам в собеседники. Слышали давно — во времени, прочитанном нами в их глазах.

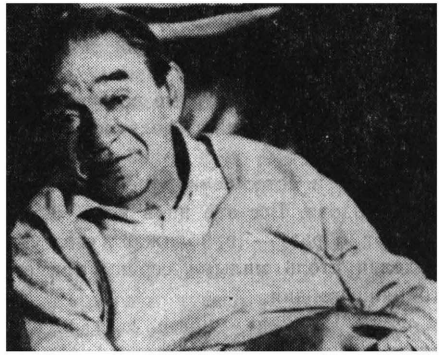
Об этом тоже фильм Владислава Виноградова.

Об Изабелле Юрьевой. О возникающем на экране чуде воспоминаний, которые появляются на лице «королевы патефона», слушающей сегодня свой собственный голос, звучащий с пластинки.

«Боже мой, как давно это было!» Кажется, вот-вот слетят с ее губ эти чуть горьковатые на вкус слова. В квартире, где фотографии на стенах и на страницах альбомов бережно хранят образ прелестной молодой женщины, где звучит ее молодой голос.

Она улыбается, словно ощутив прилив молодости. Она рассказывает нам простую историю своего сценического дебюта, который состоялся... вчера. Ну, конечно же, вчера.

Короткая, всего несколько фраз, новелла. Навеянная старым снимком, она становится



«Я помню чудное мгновенье...». И. Юрьева, И. Козловский, Л. Утесов

не более чем штрихом к портрету, эскизом. Автор намеренно не идет дальше, намеренно ограничивает информацию. Функции биографа чужды ему. Он не рассказывает о людях — наблюдает за ними, слушает их пение. И, слушая, размышляет. Наедине с самим собой.

Он становится зрителем своей картины.

Потому что, как и у каждого зрителя, живет в его душе пушкинское — «Я помню чудное мгновенье...»

В этом, по-моему, сложность внешне простого фильма Владислава Виноградова. Его неоднозначность. Привычное «понравился — не понравился» здесь явно требует расшифровки, подразумевает длинный ассоциативный ряд. Время, разбуженное музыкой, каждому открывается по-разному. И каждый по-разному ощущает себя в нем.

В творческой судьбе Виноградова уже была лента подобного эмоционального звучания. Он дал ей красивое название — «Наш Пушкин». И попытался рассказать о сегодняшнем дне великого поэта, об Александре Сергеевиче, близком и дорогом каждому российскому человеку, о Пушкине, живущем в наших сердцах.

«...Извозчик стоит, Александр Сергеевич прогуливается...»

Романс Булата Окуджавы поют студенты, сидящие за столом в доме, где когда-то жил Пушкин. В арбатском особнячке, мало чем отличающемся от других подобных строений, выделенном из них благодарной человеческой памятью.

Все просто: вот здесь, по этим половицам, в этих самых комнатах ходил Пушкин, а теперь — сидят и думают о нем студенты. Обыкновенные сегодняшние парни и девушки. Впрочем, я вдруг поймал себя на мысли, что нет, не совсем они обыкновенные. Некая счастливая сопричастность к Пушкину, пусть

случайная, эфемерная, как бы возвышает их, заставляет завидовать их судьбе.

Да, все просто. И мы улыбаемся, слушая рассказ старейшего жителя села Болдино, прадед которого, может, такой же бородатый и древний, а может, совсем еще тогда молодой, был кучером у Пушкина. Возил невольного отшельника Александра Сергеевича в бричке по дивным окрестным полям и лесам. И нам вовсе не кажутся странными, не коробят слух слова о том, как, приехав на какую-нибудь полянку, повалился Пушкин на траву и «лежал кверху пузом». Не смущают нас ни жаргон, ни чуть ли не панибратская их раскованность в приложении к имени великого поэта.

Впрочем, как и озорные частушки о Пушкине, которые исполняет фольклорный ансамбль Болдина.

Все это и естественно, и уместно в фильме Виноградова. Все это ни в коей мере не принижает образ — приближает его, укрупняет, наделяя столь милыми сердцу приметами сегодняшнего дня.

«Наш Пушкин» многое дает в понимании стилистики всего кинематографического творчества Владислава Виноградова. Он и подытоживает пройденное, и указывает направление будущих поисков режиссера, с любовью и завидным постоянством исследующего культурный слой истории своего народа, черпающего из него силы и разум, то есть все то вечное и непреходящее, что, в конце концов, и является стимулом поступательного движения вперед. Стимулом жизни.

Почва, на которой работает режиссер, щедро удобрена. Должно быть, поэтому вырастают на ней столь крупные и цельные образы, столь деятельные и жизнеспособные натуры, общение с которыми не может пройти для зрителя бесследно.

Ленинградский токарь, Герой Социалистического Труда Евгений Моряков, доктор Александр Федорович Тур, старый гончар из села Алеховщина, геологи, ищущие золото на берегах далекой Колымы. Наш Пушкин... Все они наши современники, что не устает подчеркивать Виноградов. Ибо, даже оглядываясь в прошлое, увлекательно и умно говоря с нами о делах давно минувших дней, он не забывает об этом.

В прихотливом построении собственных лент, где порой тесно переплетаются прямые синхроны, архивные документы и лирические отступления автора, он ни на минуту не дает зрителю усомниться в неразрывной связи времен, в неисчерпаемой силе той питательной среды опыта и культурного прошлого, под влиянием которой формируются новые поколения людей, их духовный и нравственный потенциал.

«Я помню чудное мгновенье...» — фильм, впрямую касающийся этой темы. Посвященный ей. Стремящийся доказать — и доказывающий! — ее актуальность.

Музыка в этом фильме стала и основным героем, и контрапунктом замысла. Ее звучание почти непрерывно, и дикторский текст лишь скупо дополняет фонограмму, как бы направляя наше воображение, подсказывая любопытные детали и факты.

Замечательный русский гитарист Сергей Александрович Сорокин. Под аккомпанемент его семиструнной гитары пели Шаляпин и Собинов. Музыкант чуть ли не легендарный. Мы слушаем его гитару, которая сегодня поет в руках артиста Александра Федоровича Борисова. Мы наслаждаемся голосом инструмента, которому уже более двухсот лет, и в благодарной памяти возникают образы и имена Рахманинова и Глазунова, Куприна и Лядова, Горького, Блока, Есенина — обнажается целый срез отечественной культуры начала века.

Как, в сущности, просто: та же гитара, та же заставленная тяжелой старинной мебелью квартира, те же портреты на стенах. И лишь иное время на дворе...

В багетах старинных рам особая основательность, упорядоченность прошлого. Режиссер Виноградов оправляет в них озорную песенную миниатюру молодого Утесова и выставляет ее перед Леонидом Осиповичем сегодняшним, приглашая нас понаблюдать, как слушает он себя — того прежнего, как улыбается, слегка покачивая в такт головой, как преображается вдруг весь его облик на наших глазах.

«А в остальном, прекрасная маркиза, все хорошо, все хорошо!» — повторяют в такт музыке его губы.

Теаджаз Леонида Утесова. Тридцатые годы. Канун «Веселых ребят». Начало, и все еще предстоит.

Не потому ли так светла грусть и предательски подкатывает комок к горлу, когда потом, спустя время, поет Утесов негромкую песню про то, как гора высока и дорога крута и что пройден уже перевал? Не потому ли прячет вдруг глаза Леонид Осипович и обрывается на полуслове песня?

У нового фильма Владислава Виноградова точный адрес — он общечеловечен. И дело здесь не в том, воспринимаются или же не воспринимаются нынешней молодежью песни Анастасии Вяльцевой или Изабеллы Юрьевой, возможно ли эстрадным корифеям прошлого адаптироваться в бурном потоке новомодных музыкальных течений. Дело не в том, как много говорят новому поколению слушателей сами имена Утесова или Юрьевой. Я вполне допускаю, что их восприятие у людей, разных по возрасту, отнюдь не равнозначно. Но в одном я уверен: большим артистам, собранным на телевизионном экране режиссером Виноградовым, есть что рассказать тем, кто сидит перед экраном.

Обаяние таланта неподвластно причудам моды.

Иван Семенович Козловский поет романс «Я встретил вас». Сидя у рояля в своем кабинете, слегка прикрыв глаза, словно бы вслушиваясь в эхо собственного голоса. Поет для себя и для нас. Для каждого в отдельности. Мы слушаем певца и видим его. Видим совсем рядом — не отделенного от нас рампой, не приподнятого над нами подмостками эстрады.

Мы присутствуем при рождении романса, живущего во времени долго и славно, и вот теперь, сейчас, на наших глазах обретающего вдруг иное звучание, а может, иной философский смысл.

«Я встретил вас, и все былое...»

Голос Козловского, музыка рождают некую диффузию чувств, вольное или невольное сопереживание, возникающее в сердце каждого слушателя.

Виноградов почти не комментирует собранный в картине материал. Не навязывает зрителю своего отношения к нему, своих симпатий, столь явно проглядывающих за каждым эпизодом фильма. Он доверяет и материалу, и зрителю, справедливо полагая, что выяснение отношений между человеком и временем — дело сугубо личное.

И добивается тем самым поразительного эффекта.

Аритмия монтажного строя картины на первый взгляд может показаться неоправданной. Вслед за неспешным лирико-повествовательным началом, вслед за тщательно подобранной, окрашенной милыми, чисто человеческими подробностями ретроспективой имен, мелодий и лиц, снятых с чуть сентиментальным, доверительным любованием ими, автор предлагает нам чисто концертный финал, в котором, сменяя друг друга, поют и играют популярные сегодня артисты.

Подарив зрителю чудесную миниатюру с романсом Ивана Семеновича Козловского, режиссер приводит нас в небольшой зал с несколькими десятками стульев, заполненными слушателями, в большинстве своем молодежью.

Предлагает просто посидеть и просто послушать. Виртуозную гитару Вячеслава Широкова, Алису Фрейндлих, Булата Окуджаву, Жанну Бичевскую, Сергея и Татьяну Никитиных.

Они выходят к нам из этого самого зрительного зала, устраиваются по-домашнему перед микрофонами и по-домашнему же поют. Романсы старинные и новые.

Мы видим, как слушают их сегодня. Видим красивые лица и умные глаза, какую-то особую, ни с чем не сравнимую одухотворенность, живущую в них.

Вчера, сегодня, завтра — звенья одной цепи. Вот о чем говорит Владислав Виноградов в своем фильме «Я помню чудное мгновенье...». Эту цепь нельзя разорвать, нельзя выбросить из нее хотя бы одно звено. История человеческой культуры не знает пустот.

Когда-то, в пору своей молодости, Александр Сергеевич Пушкин написал в альбом очаровательной Анне Керн:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

Спустя четверть века Михаил Иванович Глинка переложил эти строки на музыку, посвятив романс дочери Керн, Екатерине.

Романс Глинки пережил время. История его светла и прекрасна, как светлы и прекрасны чувства, рождаемые этим замечательным творением в людях.

Об этом фильм режиссера Виноградова. О неиссякаемом, живительном роднике искусства. О вечной его молодости.

«Ах, как пела Вяльцева!» — говорит с экрана Леонид Осипович Утесов. Приглушенные звуки фонографа, потрескивание иглы по бороздкам граммофонного диска: «Гей, да тройка! Снег пушистый, ночь морозная кругом. Светит месяц серебристый, мчится парочка вдвоем!» Простые, бесхитростные слова, немудреный аккомпанемент.

«Это было недавно, это было давно». Строй гитарных струн выверен камертоном воспоминаний.

«А в остальном, прекрасная маркиза, все хорошо, все хорошо!»

Александр Федорович Борисов рассказывает о случайной встрече на улице. О случайном разговоре с незнакомым человеком.

— Я знаю, вы были связаны с гитаристом Сорокиным, — сказал тот. — Где сейчас его гитара?

— Вот она, знаменитая сорокинская гитара, — с грустной улыбкой говорит Борисов, поглаживая гулкую деку лежащего на коленях инструмента.

Мы видим фотографию Сергея Александровича Сорокина, слышим голос его гитары. Мы открываем для себя его жизнь и его время не в хронологии дат и событий, не в именах даже, достаточно ярких и звучных. В пении инструмента.

«Я встретил вас, и все былое в отжившем сердце ожило; я вспомнил время, время золотое — и сердцу стало так тепло...» Прикрыв глаза, поет и слушает Иван Семенович Козловский тютчевские строки романса.

Из крохотного зала — назад. В знакомые уже дома, к знакомым и дорогим лицам, к звучанию любимых голосов.

И снова сосредоточенная, просветленная тишина камерного концерта. Глаза и лица людей, одухотворенных музыкой.

«Когда мы были молодые и чушь прекрасную несли...»

На экране Татьяна и Сергей Никитины. Теперь уже не в тонстудии — на концерте. Эпиграф оборачивается эпилогом. Черновик обретает контуры законченности.

Дуэт возникает на наших глазах, набирает силу звучания.

И мы вдруг замечаем, что и наши губы шевелятся, повторяя слова Юнны Мориц. Что чуть притоптывают в такт музыке подошвы наших башмаков. Что мы улыбаемся.

Видим танцующего с внучкой Ивана Семеновича Козловского... Видим, как возникают и гаснут на экране памяти дорогие нам лица... И еще видим доброго доктора Тура, гончара из Алеховщины, токаря Морякова, сидящих у костра геологов... Всех тех, с кем познакомил, кого помог узнать и полюбить режиссер и оператор Владислав Виноградов.

Видим самих себя. Бегущих по нескончаемым, озвученным музыкой коридорам памяти.

Вчера? Сегодня? Завтра? Всегда.

«Когда мы были молодые и чушь прекрасную несли, фонтаны били голубые и розы алые цвели...»

Дискуссии

Личность Достоевского. Проблемы ее экранного воплощения

«26 ДНЕЙ ИЗ ЖИЗНИ ДОСТОЕВСКОГО»
Сценарий В. Владимирова, П. Финна. Постановка А. Зархи. Оператор В. Климов. Художник Л. Кусакова. Композитор И. Габели. Звукооператор Б. Федоров. «Мосфильм», 1980.

Фильм «26 дней из жизни Достоевского» вышел на экраны в дни, когда у нас в стране, да и во всем мире, широко отмечались две памятные даты, связанные с именем великого писателя, — сто шестьдесят лет со дня его рождения и сто лет после его кончины. Уже сам факт выхода художественного фильма о Ф. М. Достоевском стал заметным событием в жизни нашей культуры. Мы переживаем сейчас время обостренного интереса к наследию гениального писателя, к его личности, а стало быть, к каждой его строке, к каждой подробности его биографии. Естественно, что картина встала в контекст современных концепций творчества Достоевского и его личности, хотели или не хотели того ее авторы — драматурги В. Владимиров и П. Финн, режиссер А. Зархи.

После вышедшего еще в 30-е годы фильма «Мертвый дом» режиссера В. Федорова, примечательного тем, что сценарий его написал В. Шкловский, а Достоевского сыграл Н. Хмелев, мы имеем дело с первой экранной попыткой рассказать о феноменальной личности писателя. Сложность задачи, таким образом, усугублялась еще и тем, что кинематографисты не могли ни опереться на сложившуюся традицию, ни оттолкнуться от нее: их работа была, по сути дела, первопроходческой. Ведь и в художественной литературе аналогичные попытки единичны: сценарий — один из первых опытов создания художественного образа великого Достоевского.

Авторы намеренно выбрали такой период в жизни писателя, который потребовал наименьшего литературного вмешательства в подлинную биографию.

Сюжет был как бы продиктован самим писателем и его женой — Анной Григорьевной Сниткиной; их переписка и дневниковые записи обоих дали возможность восстановить, порой даже текстуально точно, те двадцать шесть дней октября 1866 года, когда Достоевский диктовал роман «Игрок» двадцатилетней «стенографке» Анне Сниткиной.

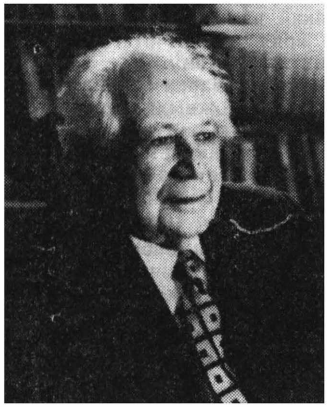
Документальная основа фильма, разумеется, не сняла с его создателей бремени творческих проблем. Связаны они, в первую очередь, с тем обстоятельством, что героем избран человек не вымышленный, а реальный, персонаж не средний, не рядовой, но гигант, гений! Воссоздать образ художника, гениального творца, человека уникального духовного склада — надо ли говорить, что и для литературы с ее вековыми традициями это задача сложнейшая и всякий раз новая. Во всей мировой литературе вряд ли насчитаешь более десяти стóящих книг на эту тему.

Постановщик фильма А. Зархи избрал самый сложный путь из всех возможных: показать художника через его частную жизнь, заведомо лишая себя возможности высветить его личность в зеркалах авторитетных восприятий, удостоверенных историей и сложившейся литературной традицией. Главная тяжесть пала на плечи актеров — Евгении Симоновой, сыгравшей Анну Сниткину, и Анатолия Солоницына в роли Ф. М. Достоевского. Режиссура целиком и последовательно сосредоточена на этом актерском дуэте — в этом ее художественный принцип. Сделав ставку на актеров, полностью им доверившись, А. Зархи одержал победу как режиссер. Фильм пользуется большим успехом у зрителей разных аудиторий и уже успел получить международную премию: в феврале этого года на кинофестивале в Западном Берлине Анатолий Солоницын был удостоен приза «Серебряный медведь» за лучшее исполнение мужской роли.

Фильм «26 дней из жизни Достоевского» с интересом принят критикой, о чем лишний раз свидетельствует дискуссия, состоявшаяся в «ИК». В ней приняли участие кинокритики, литературоведы, специалисты-достоеведы, авторы фильма. За «круглым столом» дискуссии был дан анализ фильма и впрямую с ним сопряженных методологических, творческих, культурологических проблем, в частности, проблем художественного изображения великой личности.

Эта сфера теоретически разработана мало. Современная художественная практика так называемого «биографического» жанра не слишком богата, и кинематограф не является здесь исключением. Тем не менее разговор этот дав-

но назрел, и поводом к нему стал фильм А. Зархи о Достоевском — смелая и во многом плодотворная попытка обновления жанра. Замечания, высказанные по поводу картины участниками дискуссии, ни в коей мере не отменяют того бесспорного факта, что картина состоялась, что она нашла отклик в широких массах зрителей и войдет в историю нашего киноискусства как серьезный шаг в художественном постижении личности Федора Достоевского.



В. Кирпотин

Перед авторами биографического фильма почти всегда встает вопрос: что выбрать для показа на экране — всю ли жизнь своего героя или только «отрезок» его пути?

Искусство слова не ограничено в своих возможностях; искусство кино должно уложить свой труд и по времени, и по метражу в рамки сеанса, и трудность эта принципиально не меняется, если фильм двух- или даже трехсерийный.

К тому же, сценарист и режиссер должны считаться с тем, что показ эпизода занимает больше времени, чем рассказ об эпизоде.

Эти обстоятельства, при прочих равных условиях, делают предпочтительней для экранизации «отрезок», а не весь биографический путь. Был бы только выбран «отрезок» «сгущенный», драматический, в котором герою приходится в действии, в страстях, в решениях показать свое призвание, свой характер, свой идеал — и свойственный ему стиль.

Авторы фильма «26 дней...» выбрали этот вариант.

В эти 26 дней, с 4 по 29 октября 1866 года, действительно, свет клином сошелся для Достоевского.

Издававшиеся Федором Михайловичем Достоевским журналы были закрыты. Его соиздатель и соредактор брат Михаил скоропостижно умер. Михаил был для Федора больше, чем брат — еще и единомышленник, и друг, как бы его второе «я». Достоевский оказался в одиночестве, больной, бездомный и кругом в долгах.

Все долги по журналу и личные долги Михаила он добровольно перевел на себя; взял он на себя и содержание осиротевшей, многочисленной и требовательной семьи брата.

Чтобы спастись от долговой тюрьмы, Достоевский заключил кабальный контракт с издателем-спекулянтом Стелловским, которому он запродал за бесценок все написанные им сочинения плюс новый роман, объемом в десять печатных листов, со сроком представления к 1 ноября 1866 года. В случае неисполнения последнего пункта Стелловский приобретал право перепечатывать все будущие произведения Достоевского безвозмездно. Договор чудовищный, но он не выходил за границы капиталистических частно-правовых обязательств, соблюдение которых гарантировалось государством.

Достоевский оказался в глубоком и безнадежном, казалось бы, тупике. Но гений его таил в себе колоссальные возможности.

На самом дне постигших его несчастий он задумал и стал писать «Преступление и наказание».

«Преступление и наказание» под пером разрасталось, в нем предвиделось не 10, а больше 30 листов, и, самое главное, Достоевский

скоро убедился, что он создает произведение, которое станет его шедевром и наложит неизгладимую печать на развитие русской, и не только русской литературы.

Отдать такой роман в полную собственность мошеннику было равносильно моральному самоубийству.

Чтобы спасти «Преступление и наказание», Достоевский решил прервать работу над ним и продиктовать в оставшиеся в его распоряжении 26 дней другой, более простой и меньший роман — «Игрок». Диктовал он рекомендованной ему стенографистке Анне Григорьевне Сниткиной.

К концу работы он сделал Анне Сниткиной предложение, и оно было принято.

Поэтике Достоевского были свойственны концентрация сюжета во времени и пространстве, всемерная концентрация действия и характеров.

Сюжетное время «Преступления и наказания» длится девять дней.

Не нужно, конечно, требовать от авторов фильма о Достоевском, чтобы они состязались с Достоевским. Но учиться у Достоевского они обязаны.

Мало того, они должны понимать, что жизнь и творчество писателя таят в себе сходную «пульсацию», что выбранный ими отрезок биографии насыщен до предела, что тут решалось все — быть или не быть, сорваться ли в пропасть или начать новый подъем.

Авторы фильма пошли по иному пути. Они очень «разгрузили» эти 26 дней: оставили в них эпизод высвобождения Достоевского из петли, накинутой на него издателем Стелловским, и историю его женитьбы.

Однако критическая ситуация создалась для Достоевского не просто кабальным договором. Он был в долгу, как в шелку, это верно, но вне фильма остались бескорыстие, и благородство, заставившие Достоевского наложить на себя это каторжное финансовое бремя. К тому же материальные трудности были не главным в том, что нависло над Достоевским в эти 26 дней. Еще жили в нем трагические размышления, вызванные смертью его первой жены, о которых мы знаем по записи «Маша лежит на столе». Рана, нанесенная ему кончиной брата, еще кровоточила. Ни один журнал, по разным причинам, не соглашался печатать его новое произведение. Достоевскому пришлось пойти на поклон к Каткову, владельцу «Русского Вестника», с которым перед тем он остро полемизировал. Катков торжествовал, Достоевский был унижен. Тургеневу Катков платил 400 рублей за лист, Достоевскому — за «Преступление и наказание» — 150!

Можно ли, нужно ли было внести все эти факты и обстоятельства в один фильм о Достоевском? Нет, нельзя, да и не нужно. Искусство обладает более могущественными средствами, чем перечисление или даже монтаж фактов. Обилие фактов не может заменить психологию героя, его творческие данные, его идеалы, тональность его деятельности и самой его жизни. Необходимо было другое: показать во весь рост личность Достоевского, доминирующую над фактами и обстоятельствами, его веру в свой гений, в свою миссию, его несломленную жизненную силу, исходившую от него духовную радиацию, создаваемое им вокруг себя моральное и эстетическое «магнитное поле».

Без всего этого нет Достоевского. Нет Достоевского — значит, невозможно объяснить любовь 20-летней Ани Сниткиной к 45-летнему Достоевскому, п о к а з а т ь, как зародилось и разгорелось ее чувство. А ведь она, ко всему прочему, была ко времени знакомства с Достоевским невестой другого, вполе достойного молодого человека.

Юная Сниткина поняла, что за угрюмым, пасмурным, капризным Достоевским, за характером, надломленным и испорченным каторгой, таится другой, н а с т о я щ и й Достоевский.

Исполнителю роли Достоевского и предстояло, вместе с Анной Григорьевной, найти этого другого, настоящего Достоевского и вывести его наружу.

Удалось ли это Солоницыну, мастерство и артистическая культура которого не вызывают сомнений?

На мой взгляд, не удалось, и причина этого в значительной степени лежит в с т и л е ф и л ь м а в ц е л о м...

Уравновешенный, доброжелательный, хотя и несколько связанный Достоевский, представленный на экране, не выходит за пределы своей истории со Стелловским, несмотря даже на то, что он рассказывает о смертном приговоре, вынесенном ему в 1848 году. Солоницын похож на фотографии Достоевского шестидесятых годов, временами его улыбка, его жест действительно напоминают великого писателя, но за его ясно выраженными — в границах — чувствами нет питающего их подсознания, за его словами нет глубины, нет подтекста — так в арифметике цифра означает только свое число.

Слово Достоевского в фильме ограничено его этимологическим смыслом.

Солоницын добросовестен, но он не сумел добраться до руслового течения роли.

Роль Сниткиной исполняет артистка Евгения Симонова. По произносимым ею словам мы узнаем, что она полюбила Достоевского за его страдания, за беспомощность, за доброту, пожалела за безысходность положения, за болезнь, полюбила любовью-жалостью, любовью-состраданием.

Игра Симоновой в известной мере преодолевает границы, установленные для нее текстом. Она приходит к Достоевскому настороженная, не зная, с каким человеком встретится, но уже первая улыбка, вдруг осветившая ее лицо, говорит не о жалости, а о заинтересованности, о зародившемся чувстве. Достоевский начинает нравиться Сниткиной. У Симоновой — Сниткиной не жалость перерастает в любовь, а разгоревшаяся любовь подсказывает ей, как надо подойти к Достоевскому, как помочь Достоевскому в сложившихся трудных обстоятельствах.

Симонова интуитивно чувствует, как надо играть свою роль, но и она до конца не может преодолеть жестких рамок сценария и режиссуры.

Постановщики ввели в фильм второй план. Достоевский диктует А. Г. Сниткиной, страницу за страницей, сцены «Игрока», и они встают перед его собственным воображением и перед уже неравнодушным воображением его слушательницы.

«Игрок» автобиографичен, прототип Полины — Аполлинария Суслова, недавняя возлюбленная Достоевского. Сам Достоевский бывал подвержен приступам безумного азарта рулетки.

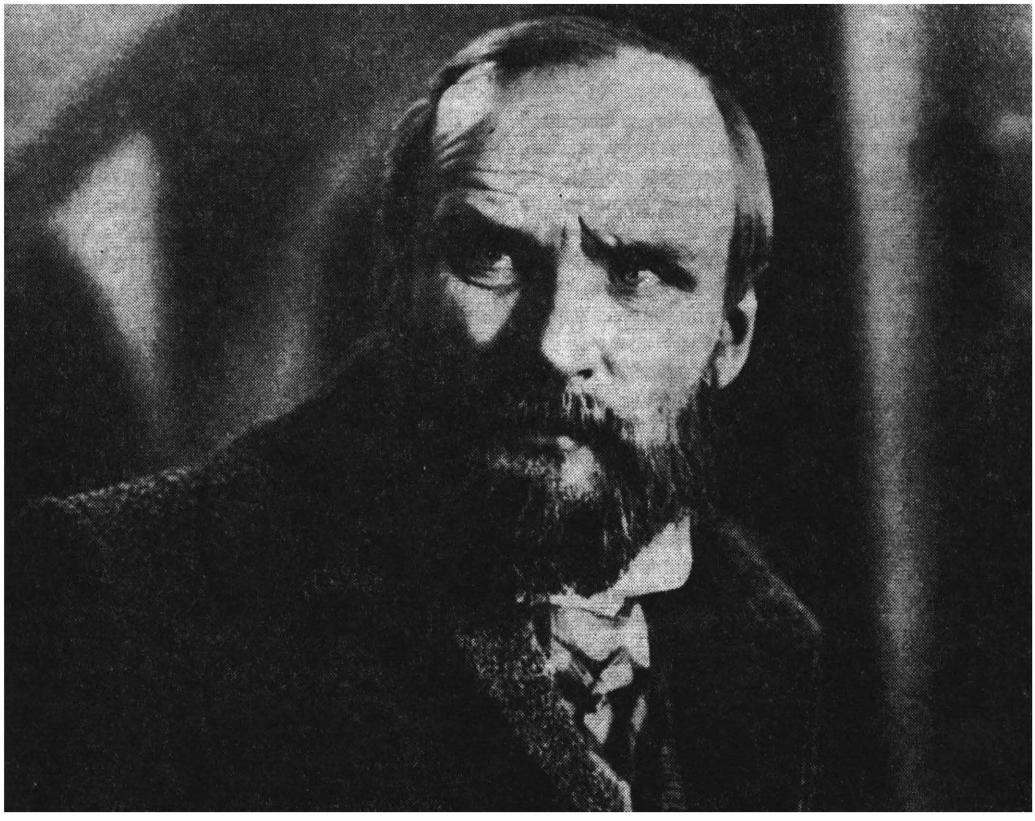
Однако автобиографические материалы, использованные в художественном произведении, еще не превращают последнее в биографию.

«Игрок» не понят в фильме, и истинные связи, имеющиеся между биографией Достоевского и действительностью, изображенной в «Игроке», другие. По фильму, Полина — инфернальная женщина, благосклонность которой должна была быть оплачена золотом. В момент решительного объяснения Достоевского с бескорыстно влюбленной Анной Григорьевной раздается звонок. Достоевский открывает дверь, на пороге Аполлинария, Достоевский, не говоря ни слова, дверь захлопывает. Все это слишком упрощено, слишком назидательно, и естественно, что второй план фильма, даже в чисто кинематографическом отношении, оказался слабее первого, который ведь тоже недостаточно полноценен.

Однако Достоевский, диктуя «Игрока», в самом деле не мог не задуматься об уроках своей прошлой жизни, как не мог не задуматься над тем, что сулит ему любовь к Анне Григорьевне.

Достоевский был человеком экстремы, он «ведал» упоение, возникающее у «бездны на краю». Во всем он не знал меры — в любви, в ревности, в азарте, в риске любого рода, в размахе противоречий. У петрашевцев он был один из самых крайних, выслушал приговор к смертной казни и перенес инсценировку расстрела. На каторге он сблизился с самыми страшными уголовниками, с ненасытной жадностью вглядываясь в их души, с ненасытной жадностью расспрашивая их, что они испытывали, выдерживая наказание в 500, в 1000 шпицрутенов.

Достоевский был умен и широк. Он понимал: то, что он пережил, «изведал», — все было «пробой», все говорило о мире в целом. Мир был болен. Разгром группы петрашевцев, поражение революции 1848 года — все это были лишь зарницы, предвещавшие кровь и



«26 дней из жизни Достоевского». Достоевский — А. Солоницын

огонь, невиданные мятежи, неслыханные перемены. Миллионы не могли уже больше терпеть, задумавшиеся не могли не искать новых путей в неизведанное будущее, не могли не являться учителя, вожаки, пророки, большей частью лжеучителя, лжепророки, ибо сами они не знали, в чем правда и справедливость, к какому будущему надо стремиться.

Достоевский был гениальный писатель. Испытанное, перечувствованное, передуманное наполняло его сознание небывалыми раньше «поэмами» (его слово), образы, события, сюжеты теснились в его голове, взрывали его мозг, они требовали воплощения.

Но чтобы претворить хаос мира, сумбур страстей, сутолоку мыслей в организованные формы, чтобы найти структуру, которая превратила бы туманность первоначальных зарождений в стройную логику нового романа, чтобы создать новую, пусть жестокую гармонию искусства, проливающего свет и проповедующего идеал, ему нужна была устойчивость собственного бытия, нужен был дом, семья, нужна была любовь и забота, тепло почти что патриархального очага.

Одним из признаков общественного разложения было то, что Достоевский называл «случайным семейством». Чтобы не только скорбеть, но и художественно писать о «случайном семействе», ему самому нужно было жить в

условиях органического, неразложенного семейства.

Таков уж был Достоевский, его характер, его натура.

Все это поняла юная Сниткина, и пожилой Достоевский понял, что все, что ему нужно, он найдет в этой скромно сидящей перед ним стенографистке. Поняли оба — не расчетом, не головными соображениями, а инстинктом любви. И инстинктом гения. Сниткина любовью поняла, что перед нею человек необыкновенный, нуждающийся в поддержке верного женского сердца, Достоевскому помогал еще и его нелегкий жизненный опыт. Поняли вдруг, в течение 26 дней, и подали друг другу руки.

А сценарий уводит действующих лиц от этой центральной линии в сторону.

В фильме есть эпизод: Симонова — Сниткина исступленно молится о том, чтобы бог ниспослал Федору Михайловичу покой и мир, молится, как сестра милосердия о тяжело больном, а не как любящая женщина о своем счастье и счастье своего суженого.

Анна Григорьевна была религиозна, но исступленность не была ей свойственна.

Ее воспоминания не дают основания для такой сцены, как и для сцены ночного кошмарного сна.

Чувство у обоих росло стремительно, но естественно, чувство было таково, что легко преодолевало препятствия, психологические и житейские. С большим основанием авторы фильма могли бы развить другой эпизод. Достоевский был эпилептиком. Он ничего не скрыл от своей будущей невесты. Болезнь эта неизлечима, и припадки ее неотвратимы. Припадок и не преминул последовать, и в фильме он происходит так, как это и было, в самую неудобную минуту, когда Достоевский был в гостях у Сниткиных. Сцена начата и оборвана, и ясно почему: режиссер не хотел фокусировать внимание зрителей на патологии. Но в сцене этой есть не только патология, к тому же патологию можно было приглушить. Анна Григорьевна вспоминала: «Все, что я могла сделать (при наступлении припадка. — *В. К.*), это — расстегнуть ему ворот, взять его голову в руки. Но видеть любимое лицо синеющим, искаженным... это было таким страданием, каким, очевидно, я должна была искупать свое счастье близости к нему».

Эпизод мог бы стать одним из ключевых в фильме. Припадок вызвал кое у кого истерику, кое-кто убежал, лишь любовь преодолела страх, не дала даже шевельнуться отвращению, любовь обнаружила всю заключенную в ней твердость, преданность и верность. Голова больного в руках любящей и мучающейся невесты — здесь оба исполнителя могли проявить свои возможности в полной мере и жаль, что эпизод был оборван.

Опять «высшая математика» искусства была пожертвована арифметике, дидактическому правилу.

Двадцатилетняя Аня Сниткина, в первый раз столкнувшаяся на деле со страшной болезнью своего будущего мужа и сразу же выдержавшая испытание, — сильнее всяких надуманных эпизодов, здесь-то актриса могла бы «рассказать» о природе почти внезапно вспыхнувшего «романа» и о значении его для будущей судьбы гениального писателя.

В художественном фильме не надо требовать пунктуальной точности в хронологии, в отдельных фактах. Тут отступления, анахронизмы, стяжение времен не только допустимы, но иногда становятся необходимыми. Однако нельзя вводить такие изменения, которые уводят от смысла целого, деформируют характер персонажей.

Стелловский скрылся, чтобы не дать Достоевскому возможности вручить в договорный срок написанный специально для него роман. По фильму, Достоевский пришел в уныние, растерялся, не знал, что и как делать. Анна Григорьевна придумала отдать рукопись в полицию, под расписку, и тем самым парализовать подлую уловку Стелловского. В конце фильма мы видим на заднем плане сильно уменьшенную по законам перспективы фигуру Достоевского, он жалко и беспомощно топчется на месте, он вне действия, в то время как Анна Григорьевна энергично заставляет полицейского чиновника принять рукопись. Анна Григорьевна разрубила гордиев узел, она по-

бедила и вручает победу облегченно вздохнувшему Достоевскому.

Но тем самым Достоевский из главного действующего лица фильма превращается во второе его лицо.

Как же все это происходило на деле?

Раскроем воспоминания А. Г. Достоевской. «Как мы предвидели, Стелловский схитрил, — рассказывает она, — он уехал в провинцию, и слуга объявил, что неизвестно, когда он вернется. Федор Михайлович поехал тогда в контору изданий Стелловского», но заведующий конторой «наотрез отказался принять рукопись, говоря, что не уполномочен на это хозяином. К нотариусу Федор Михайлович опоздал, а в управлении квартала днем никого из начальствующих не оказалось, и его просили заехать вечером. Весь день он провел в тревоге, и лишь в десять часов удалось ему сдать (рукопись — *В. К.*) в конторе квартала... и получить от надзирателя расписку» [1].

Выходит, это Достоевский нашел способ вырваться из сети, это Достоевский придумал, и только он мог выполнить придуманный план — прервать напряженную работу над «Преступлением и наказанием», продиктовать в 26 дней «Игрока», перехитрить в последнюю минуту Стелловского и тем самым парализовать самый жестокий пункт кабального договора.

По фильму же получается, что Анна Григорьевна инициативней, сильнее Федора Михайловича, что уводит зрителя в сторону от главной сути взаимоотношений, от правильного понимания процессов их адаптирования друг к другу.

Федор Михайлович и Анна Григорьевна — оба были люди самостоятельные, с разными характерами, с разными интеллектуальными уровнями. Но параллельно внешней, стенографической работе, за ней, не прерывая ее, шла другая, внутренняя работа — процесс узнавания, сроднения, рождения и возрастания любви.

Анне Григорьевне раскрывалось сияние гения, перекрывающее будничные трудности и тревоги, болезнь и больные изломы, а Достоевскому раскрывалась чистая, сильная и самоотверженная женская душа, которая могла стать постоянным спутником его жизни, другом, понимающим помощником и целительницей его подчас безудержных страстей.

Житейски-деловую, вообще-то говоря, тоже важную, но арифметически ясную сторону взаимоотношений между Достоевским и Сниткиной фильм видит, а от высшей математики их чувств, их внутреннего диалога отходит в сторону.

И Федор Михайлович, и Анна Григорьевна искали счастье, и счастье они нашли друг в друге, не обращаясь ни к богу, ни к другим людям, которые, в ближайшем окружении, им только мешали.

26 дней октября 1866 года не обманули ни Достоевского, ни Анну Григорьевну.

Метранпаж «Дневника писателя» М. Александров, хорошо знавший обоих супругов, писал, что любовь, доверие, бережливость, уступчивость, просвещенный такт Анны Григорьевны продлили жизнь Федору Михайловичу на несколько лет. Если это так (а это, по-видимому, так), то выходит, что счастливой семейной жизни Достоевского русская литература обязана тем, что он успел написать «Братьев Карамазовых». Скромное и строгое посвящение романа «Братья Карамазовы» «Анне Григорьевне Достоевской» говорит о многом.

Обстоятельство это еще более увеличивает значение «26 дней» в биографии Достоевского и еще более увеличивает ответственность за их инсценировку.

Известна пьеса М. Булгакова «Последние дни». Булгаков избрал для изображения на сцене также не всю биографию Пушкина, а только последние дни его жизни. И еще больше: считая трудность воплощения образа поэта непреодолимой, он написал пьесу о Пушкине без самого Пушкина.

Я был на одном из первых представлений «Последних дней» на сцене МХАТа. На сцене все дышало Пушкиным, все говорило о Пушкине, я видел Наталью Николаевну, события развертывались в правильной связи, и появ-

---

[1] Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1971, с. 70.

ление, на мгновение, смертельно раненного, уже бессловесного Пушкина, казалось, было вполне подготовлено.

Пьеса написана мастерски, и играли хорошо, я не смог оторваться от сцены, и в то же время испытывал ощущение какой-то неудовлетворенности, какой-то неполноты. Через некоторое время я понял причину своей неудовлетворенности. Я видел только одну сторону в трагическом конфликте, я видел сгущение роковых сил, губивших и погубивших Пушкина, я видел бессилие, беспомощность, ошибки друзей и близких, стремившихся спасти Пушкина, но я не видел противоборства гения, мощи его сопротивления, его величия, наконец. Я не видел трагедии в ц е л о м! И автор, и режиссер, и исполнители слишком рассчитывали на то, что я сам знаю, что представляет собой Пушкин, и тем самым теряли автономность созданного ими художественного произведения.

Ставить пьесу, снимать фильм о гении без его участия, без его образа нельзя. Нельзя, хотя бы и по причинам большей занимательности, умалять значение гения по сравнению с другими действующими лицами.

Трудно воссоздать образ гения в искусстве, трудно, но не невозможно.

Создатели фильма о Достоевском нащупали узловой момент его биографии, но поспешили и преждевременно прервали подготовительные стадии своей работы.

Фильм, который мы смотрели, является только подступом, только напоминанием о теме, которая может и должна быть реализована.

Д. Орлов

Факт появления фильма «26 дней из жизни Достоевского» отраден не только сам по себе.

Он примечателен еще и тем, что дает повод снова поразмышлять и поговорить о проблеме, имеющей, мне думается, принципиальное значение. О проблеме создания образа великого писателя на экране. Так же, впрочем, как и на сцене.

В самом деле, много ли мы имеем достижений в этой области? Боюсь, что о достижениях говорить вообще преждевременно. Материал, предлагаемый экраном в последние годы, слишком скуден, ограничен. Почему так происходит? Разве исследование личностей Толстого, Достоевского, Гоголя, Пушкина, других наших литературных гениев не поучительно для современников, разве духовные поиски их бесполезны для нас с вами? Нет, конечно! Опыты великих жизней — такое же духовное достояние нации, как и литературное наследие, ими оставленное. И тем не менее, кино робеет перед титанами. А может быть, оно робеет потому, что не чувствует в атмосфере общества живой потребности в подобной работе? Не думаю... Потребность есть. Она несомненна. Практика литературы и театра убедительное тому подтверждение.

Помню, с каким живейшим интересом еще восемь лет назад был, скажем, встречен спектакль Омского драматического театра «Ясная Поляна» (постановка народного артиста РСФСР Я. Киржнера по моей пьесе), где впервые на нашем театре главным действующим лицом драматургического произведения стал сам Лев Толстой.

Обращаюсь к этому примеру только потому, что он связан с моими личными переживаниями.

Но в театре есть уже и Лев Толстой И. Друцэ, и Пушкин — М. Булгакова, Л. Зорина, В. Коростылева, и Грибоедов — С. Ермолинского. Я не хочу давать оценки всем этим произведениям, обращаю внимание только на сравнительную многочисленность подобных примеров.

Какая ситуация в кино? Есть фильмы о Лесе Украинке, о Чайковском — это признанные удачи. Есть неудачный опыт фильма о драматурге А. Островском (показательный пример того, как может режиссер загубить вполне достойный сценарий). Самые свежие примеры — фильмы о Циолковском, о Денисе Давыдове, о Комиссаржевской. К работе над фильмом о Пушкине приступил Марлен Хуциев.

Мне порой кажется, что запоздалая и упрямо повторяемая нами критика фильмов о великих людях, созданных в 50-е годы, несомненно, справедливая сама по себе, в конце концов обернулась для многих тугой атмосферой внутреннего психологического запрета вокруг самого стремления создавать кинопроизведения, в центре которых стояли бы конкретные фигуры гениев литературы. Может быть, пришла пора перестать нам всем усердствовать в пристрастной критике сделанного и приложить усилия к тому, чтобы рискнуть предпринять что-то новое?

И в этом смысле я горячо приветствую смелый опыт Александра Зархи, обратившегося к личности Достоевского. Само стремление похвально, говорили древние.

Сегодня мы можем порадоваться тому, что строгое литературоведение, в былые времена сугубо буквалистски понимавшее свою консультативную роль при оценке драматургических сочинений для кино и театра данного направления, теперь демонстрирует понимание особенностей зрелищного жанра, сама природа которого требует зачастую и художественного домысла, и смещения иных дат, мест действия — словом, творческого переосмысления фактов биографии ради глубинных интересов целого. Вот почему мне так понравилось прозвучавшее здесь выступление В. Я. Кирпотина. В самом деле, нельзя вести профессиональный разговор о данном предмете, не учитывая специфических требований сцены или экрана, особенно если речь идет об односерийном фильме. Иные внутренние законы у фильма многосерийного — но это уже другая тема.

В свое время, задолго до появления нынешнего фильма, мне довелось прочитать его сценарий, в одном из первоначальных вариантов. Тогда мне показалось, что наиболее слабая его часть — именно все то, что непосредственно относилось к воспроизведению сцен из «Игрока».

Тем более что отнюдь не забыта интересная лента «Игрок», осуществленная Алексеем Баталовым как совместная постановка советских и чехословацких кинематографистов.

К сожалению, и в готовом фильме экранизация сцен из романа не стала достоинством ленты — они оказались иллюстративными в самом прямолинейном смысле этого слова.

Фильму «26 дней из жизни Достоевского» нельзя отказать в главном — он смотрится с неослабным интересом. И это, конечно, результат усилий его создателей, умело построивших действие, начисто лишенное каких-либо, так сказать, детективных перепадов. Но здесь есть свои точки напряжений и паузы, кульминации и заранее рассчитанные спады — собственные, учитывающие своеобразие темы и материала. Авторы сделали чрезвычайно интересным для нас сам процесс развития взаимоотношений двух людей — Федора Михайловича Достоевского и его будущей жены, стенографистки Сниткиной. А это уже немало! Можно порадоваться тому, как умело «приложен к делу» весь существующий по данному поводу богатый мемуарный материал, как мастеровито он селекционирован и организован.

Помнится, Л. Малюгин написал, что если есть в пьесе хотя бы один настоящий образ, характер, то ее уже надо ставить. В фильме такой характер есть — это Сниткина в воп-

лощении Евгении Симоновой. Сколько нюансов, какая щедрость фантазии, изобретательность пластических решений! Не думаю, что сказанное можно истолковать в уничижение проделанной над фильмом работы (фильм-то все-таки о Достоевском). Не думаю, потому что разве нельзя представить себе некое драматургическое произведение, где бы главной героиней была бы другая замечательная русская женщина — Софья Андреевна Толстая.

Но это было бы произведение о жене Толстого, а не о Толстом. Хотя в какой-то степени и о нем...

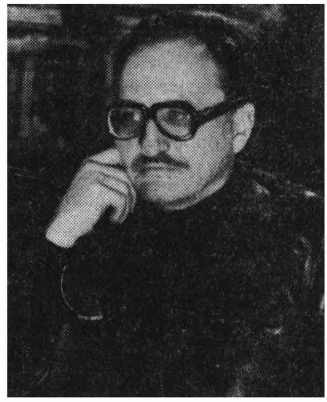
В конце концов, ни драматурга, ни режиссера никто никогда не лишал права на собственный взгляд на ту или иную личность, какой бы великой она ни была. Назвав свои мемуары-исследование «Мой Пушкин», Марина Цветаева, мне кажется, сформулировала не только собственную творческую задачу, но и в определенном смысле предложила художественную методологию...

В драматургии образа Сниткиной, в актерском ее воплощении найдено и явлено главное — момент потрясения. Момент потрясения от встречи с Достоевским. Это передается и зрителям.

Уже шла и будет идти речь о портретном сходстве актера Солоницына с Достоевским. будет вспоминаться и Василий Шукшин, так и не сыгравший этой роли. Разговор сложный. Солоницын — актер высокого класса. Он не упустил тех нескольких мгновений, которые выпали ему в фильме, чтобы глянуть на нас, зрителей, глазами человека, масштаб личности которого, видимо, не дано исчерпать в одном произведении, пусть даже гениальном.

Есть в фильме сцены, на мой взгляд, не на уровне целого (например, сцена на кладбище в начале ленты или встреча Достоевского с молодежью). И вместе с тем фильм А. Зархи отмечен высокой кинематографической культурой, что страхует его и от безвкусицы, и от некорректности по отношению к главному герою. Герой уважаем и любим создателями ленты.

Этим трепетным, искренным чувством согрет в-е с ь фильм.



В. Лакшин

Я думаю, что сама проблема — нужно ли изображать в художественном произведении, в фильме, в частности, жизнь писателя — не может считаться предрешенной: да, мол, нужно.

Во всяком случае не всегда она казалась таковой. Скажем, Толстой, прочитав чеховскую «Чайку», сказал: «Литераторов не следует выставлять: нас очень мало и нами не интересуются». Аргументация на этот раз не сильная у Льва Николаевича, но его сомнение не беспочвенно. Делать ли людей, посвятивших себя такому специфическому занятию, как искусство, литература, и по самой своей природе представляющих некую духовную редкость, предметом общего внимания? Тем более, если речь идет не об их творчестве, то есть самом прекрасном, что ими было создано, а об их быте, особенностях и привычках, отношениях с другими людьми?

Все это до сих пор может быть расценено как проблема.

Но в последние годы наблюдается такое явление, что, вопреки Толстому, читающую публику и зрителей начинает жадно интересовать жизнь писателей, то, что называется «частная жизнь», и в особенности жизнь и судьба русских писателей XIX века.

Можно заметить и другое: жизнь художника

тем больше интересует нас, чем дальше удаляется от нынешней. Наверное, момент удаленности — это важный момент. Великий создатель басен Эзоп сам стал художественным лицом через много-много столетий после того, как он писал. Спустя два столетия после своей гибели стал художественным лицом Сирано де Бержерак. Ростан его понял и удачно воспользовался этим.

Когда эпоха удаляется на расстояние, нам почему-то становится особенно интересной жизнь писателя, ее запечатлевшая и выразившая. Похоже, что историческая память, воспоминание наклонны к художественному синтезу, как и искусство.

Жизнь художника прошлого обрастает со временем мемуарами, публикациями писем и дневников, версиями судьбы, и по отношению к некоторым писателям становится как бы еще одним их произведением. Действительно, кроме всем известных произведений Пушкина («Евгений Онегин», «Капитанская дочка», «Борис Годунов» и т. п.) существует и еще одно художественное произведение: «Жизнь Пушкина». Оно не написано пером на бумаге, но живет в сознании читателей, любящих поэта. Для человека, который неравнодушен к Пушкину, его жизнь читается в воображении как роман. Детство в Москве, лицей, южная ссылка, Михайловское, Болдинская осень, дуэль и смерть. И это роман, все еще дописываемый нами, существующий в наброске уже с первой биографии П. В. Анненкова (1855), взволновавшей русское общество. Да что говорить, Пушкин по-особому любим, и давно представляется нам, его читателям, бессомненно художественной фигурой. То, что бытовой фольклор не брезгует анекдотами о нем, — последняя черта признания.

Мало-помалу подобное происходит и с другими великими русскими писателями. Есть ненаписанный роман «Жизнь Толстого», который, может быть, стоит рядом с «Войной и миром». Толстой в юности сражается на бастионах Севастополя, потом едет в Петербург, женится, оседает в Ясной Поляне — и так вплоть до великой драмы и великого нравственного подвига «ухода». Все это мы припоминаем, как будто прочли в длинном прекрасном романе «с продолжением».

Что касается кинематографа, то он давно примеривался к этим темам. Мы помним биографические ленты 40—50-х годов. Там задача ставилась в основе своей иллюстративная. Наблюдая жизнь художника, мы должны были еще раз убедиться в его народности. Следовательно, неизбежно должна была явиться на экране добрая нянюшка, которая рассказывает сказки, приятели из дворни, или крестьяне, солдаты, матросы, которые поют русские песни в удостоверение патриотизма будущего гения. Такое же удостоверение должно было быть предъявлено и по части реализма, чтобы мы, не уносясь в заоблачные дали, понимали, из какой натуры родилось произведение, картины действительности должны были проецироваться на знакомые образы художника по принципу: увидел дуб на поляне и сочинил «Гляжу ль на дуб уединенный...»

От такой эстетики мы ушли, и, думаю, по праву.

Современный кинематограф — и лента А. Г. Зархи тому свидетельство — начинает интересовать что-то другое, что должно было бы интересовать биографа писателя, который занят самым существенным в определении его судьбы: светом его личности, смыслом жизненного подвига.

Замечательный ученый Г. О. Винокур, может быть, единственный крупный теоретик того, что мы называем биографическим жанром, в своей работе «Биография и культура» (1927) рекомендовал интересоваться прежде всего «идеальной установкой жизни» художника, то есть тем, что составляет сокровенный смысл его индивидуальной судьбы, отмеченной высшей целью. Чтобы не случайности быта оказались на первом плане, а ясно определилось бы, чем одержим человек и как этим, иногда бессознательным чувством «сверхцели» вызван к жизни поток его произведений.

И тут, если говорить о высоких критериях биографического жанра, мы все еще идем ощупью. Как можно, в частности, в современном биографическом романе, фильме, спектакле передать процесс творчества великого ху-

дожника? Можно ли вообще сделать это без потерь? Это значило бы в этот миг стать Достоевским или Толстым... задача в общем-то непомерная!

Я говорю об этом потому, что понимаю, насколько трудна, насколько отчаянно трудна всякая серьезная попытка воспроизвести образ таких гениев, как Пушкин, Достоевский, Толстой в театре или кинематографе. Я сам терпел бедствие в жанре кинематографического сценария, посвященного великой судьбе, и потому своей шкурой знаю, насколько трудна эта задача, если действительно крупная задача ставится.

В фильме «26 дней из жизни Достоевского» были, по счастью, такие заражающие моменты, такие эпизоды, которые заставляют думать, что не напрасно мы над этим бьемся. Тут ведь не желание увидеть большого художника в халате, а попытка понять, что это был за небывалый человек, какие чудесные люди творили русскую культуру. В течение уже более ста лет они удивляют весь мир и заставляют о них напряженно думать.

Мы часто говорим о «противоречивости» Достоевского, Толстого. Правильно ли это? Вроде бы правильно. Но ведь, говоря так, мы легко поддаемся соблазну превосходства над ними.

Заслуженно ли? Не думаю. Иногда взыскуемая «ясность» не стоит энергии противоречия, смысл которого открывается будущему. В этой раскаленной печи рождаются мысли и чувства, которые захватывают и будоражат все новые поколения людей, а нам сподручнее, пожалуй, перебрасывать потухшие угольки с ладони на ладонь.

Согласен с тем впечатлением, какое сложилось не только у меня, что самой, быть может, очевидной достоверностью в фильме является работа Евгении Симоновой, сыгравшей Анну Григорьевну Сниткину, и работа режиссера с Симоновой.

Другим, отрицательным полюсом фильма я бы назвал вторжение на экран социально-бытовых фигур, которые выглядят банально и внешне. Квартальные, Уралов 2-й производят впечатление ряженых. Эпизод описи имущества сопровождает искусственный, неправдоподобный диалог. Квартальные наглы, но крики Сниткиной «Вы же русский человек!» и «Вы не имеете права» отчего-то заставляют их мгновенно забыть, зачем они пришли на квартиру Достоевского и, выражаясь любимым его словом, «стушеваться».

Однако все это в конце концов частности. В центре фильма должна явиться все-таки личность самого Достоевского. Как же к ней подойти?

В отношении восстановления петербургского фона жизни Достоевского фильм представляется мне высокопрофессиональной кинематографической работой.

Я только что был в музее-квартире Достоевского в Ленинграде. Она значительно переменилась в сравнении с тем временем, когда ее только что открыли. Экспозиция стала богаче, но в утренний час в квартире было пусто. Какая-то милая старушка, наверное, не экскурсовод, а смотритель, совсем по-домашнему повела меня по безлюдным комнатам. Квартира вблизи Пяти Углов, в которой Достоевский прожил последние свои два года, оставляет неожиданное впечатление. Вроде бы квартира достаточно благоустроенная и, по нынешним временам и понятиям, просторная, но какая-то бедная, наемная, не совсем своя. И остается впечатление, что человек, живущий в этой квартире, занят двумя вещами: своей семьей (первое, куда попадаешь, это детская, где лежат игрушки) и поденным трудом (вот круглый стол в гостиной, и на тяжелой темной скатерти — коробка для папирос, крошки табаку, а в пустынном кабинете — большой письменный стол и на нем стынет стакан чая). Все далеко от инфернальности, романтической мистики, бурных страстей: просто, бедновато, серьезно... И эта атмосфера тонко уловлена и передана в фильме.

Но вот в квартиру входит Достоевский, или, вернее, артист Солоницын, исполняющий эту роль. В каких-то поворотах, позах, жестах он нравился мне и без всякого принуждения чувства я готов был воскликнуть: «Похож!» Но было странное ощущение, которого я не могу утаить, что Достоевский на экране излишне

много говорит, слишком много «объясняет». Я ловил себя на мысли: как хорошо, когда он молчит. И даже думал: а что если бы смотреть этот фильм как немой, не слыша звука, с тем, чтобы в коротких титрах были лишь те фразы, которые абсолютно необходимы? Чтобы не разрушалось впечатление подлинности, чтобы зритель действительно ощущал гипнотизм личности Достоевского.

Когда перед нами великий художник, он не должен многословить.

Пускай лучше диалог будет скуп, как в немом кино, и лишь в исключительные минуты — лихорадочная, захлебывающаяся речь Достоевского.

Маршак как-то говорил, что прогресс в технике искусства, в средствах его часто вредит художнику. Когда в древней старине высекали надписи на плитах, нанося букву за буквой, надо было задумываться над каждым словом, чтобы не совершить напрасной работы, Трудность техники поощряет точность и ответственность высказывания. Об этом думаешь невольно, когда Достоевский в фильме начинает говорить что-то такое, чего ни при каких обстоятельствах не смог бы вымолвить.

Один пример. Когда в первом же разговоре с Анной Григорьевной Достоевский заводит речь о том, надо ли дамам курить, само по себе это не вызывает возражений, что-то похожее рассказано в мемуарах Анны Григорьевны. Но вот как говорит в фильме Достоевский: «Дама с папиросой — фу! Что может быть гаже? Да и кто ж ее после этого целовать-то станет?»

Согласитесь, что это из какого-то современного присловия или житейского анекдота не самого безупречного вкуса. И в других местах можно отметить ощутимые соскальзывания с образа мыслей, способа выражения Достоевского. И это огорчительно.

Еще раз повторяю, что воспроизведение такой личности, какой является Достоевский, во всем ее объеме — задача непомерная. Эпизод судьбы — эти 26 дней, когда пишется роман «Игрок», — выбран сценаристами и режиссером с пониманием и точно. Но историю этих четырех недель можно рассказать в искренней и сосредоточенной интонации воспоминаний Анны Григорьевны Достоевской, почти исчерпывающе ее запечатлевшей, а можно — и в суетливо пикантной интонации фельетониста газеты «Сын отечества», напечатавшего в 1867 году статью о тех же событиях под названием: «Женитьба романиста».

В этой статейке факты были изложены верно, но Анна Григорьевна и Достоевский, прочтя ее, посмеялись между собой, отметив «пошловатый тон» рассказа.

Этого греха следовало бы, как огня, бояться создателям фильма. Очень естественна, проста, сердечна в картине Анна Григорьевна Сниткина. Но кто таков возникающий рядом с нею Достоевский — великий писатель, великий человек? Нет, скорее несчастный, издерганный, заслуживающий жалости немолодой мужчина. Вблизи великие часто кажутся ниже ростом — и угрюмство, издерганность, наверное же, были в Достоевском. Беда в другом: масштаб его личности и литературного подвига или хотя бы ощущение редчайшей силы дара не доходит с экрана.

На чем может быть основан массовый успех этого фильма? Было бы горько, если б он основывался на том, что в картине рассказывается о пожилом человеке, который увлек совсем молоденькую девушку. Подумайте, чего только не бывает! Ей 20 лет, прелестное юное создание, а увлечена едва ль не стариком — кажется, модный в наши дни сюжет.

В фильме несколько преувеличен возраст Достоевского. Он выглядит старше, чем должен был выглядеть в эту пору и даже в этих невеселых обстоятельствах.

Анна Григорьевна пишет, что в лучшие свои минуты он казался ей человеком лет 35—37-ми. В действительности ему было 45 лет. На экране же он большей частью выглядит человеком, которому под 60, заслуживающим сочувствия, но не восхищения. И я не заметил таких моментов в фильме, где бы возраст его стремительно сбрасывался с него, и мы увидели бы его влюбленными глазами Анны Григорьевны, так, как она о том писала.

Мостки к творчеству, к самому процессу творчества переброшены во втором плане кар-

тины — сценах из романа «Игрок», обнажающих наглядный биографический подтекст. Как соотносятся люди, окружающие писателя в жизни, и герои романа, в какой мере воплотил он в нем себя самого — эти тайны художника деликатны. А здесь — и увлечение Полиной, «инфернальницей» Сусловой, и страсть к рулетке читаются с экранного полотна грубовато, как жирно подчеркнутые строки тайного дневника.

Я отдаю себе отчет, что воплотить в кинематографе образ гения, писателя такой необыкновенной силы, задача почти неподъемная, если думать о приближении к идеалу. Но с другой стороны, увы, это жестокое условие подлинного успеха, и поэтому я могу сказать, что лучше быть менее «догадливым», лучше помолчать там, где дело касается главных тайн и сокровенного процесса творчества художника.

Михаил Булгаков был не так прост, когда увел Пушкина за сцену в спектакле о Пушкине, где образ его создавался как бы светописью: тенями и отсветами, падавшими от других действующих лиц. Разумеется, это не рецепт, и никому не возбраняется показать художника въявь на сцене и в кадре, но как строг должен быть выбор ракурса и освещения!

За фигурой героя, подобного Достоевскому, должна чувствоваться огромная тайна его души, его вулканических возможностей и его невероятного таланта.

Выйдя на экран, фильм, надеюсь, будет иметь успех, получит и признательные отзывы. Он заслуживает этого, как попытка на очень трудном пути. Но я хотел сказать о несовершенствах этой работы, потому что чувствую эту задачу как мучительную и свою. Это и общая наша задача, так как духовный облик великих людей XIX столетия не по праздному любопытству стал интересовать современного человека.

Нам дороги произведения великих русских писателей, но не менее дорого для нас то, что выражается в их судьбе и обнимается понятием их личности: ее силы, ее духовного масштаба.

И. Дубровина

Фильм, который мы нынче обсуждаем, — первый в подобном ключе и уже потому достойный самого серьезного внимания шаг современного кинематографа в такую безбрежную тему, как личность Достоевского, человека и писателя, ставшего предтечей многих и многих исканий в мировом искусстве и, конечно, прежде всего постигавшего русский характер, русскую жизнь, ее высоты и пучины. Выход картины — кроме всего прочего — повод для раздумий о будущих поисках кино на этом пути, об открывающихся возможностях. Было бы захватывающе интересно увидеть на экране сквозь призму истории ту предельную, или лучше сказать — почти запредельную напряженность метаний, основу которых сам Достоевский за два года до изображенных в этой ленте событий сформулировал в записной книжке: «Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, — невозможно... Закон личности на Земле связывает. Я препятствует». И в то же время — другой полюс магнита: человек стремится «к идеалу, — противуположному его натуре». Страдание «уравновешивается райским наслаждением исполнения Закона, т. е. жертвой». (Мне доводилось как-то писать об этом в связи с тем значением, которое приобрели такие

искания в мировом, в частности, французском искусстве)...

Разве художественный анализ таких крайностей в мучительных поисках единства их осмысления в свете сегодняшнего дня (сто лет прошло после «пушкинской речи!») — не благодарная задача для нашего экрана?

Сохранилась впечатляющая фотопроба Василия Шукшина на роль Достоевского. Как знать, может быть, в его исполнении перед нами в новом свете открылся бы неудержимый напор тех раскаленных, сшибающихся между собой страстей, которые и разрывают, и объединяют художественный мир автора «Братьев Карамазовых».

Вышедший фильм — о другом. Его создатели, уже самим заглавием заранее предупредив нас, что не будет вселенского охвата темы, разумеется, правы. Достоевский неисчерпаем, и, если нельзя сказать, что он непостижим, то все же ясно, что и до сих пор он не полностью постигнут. Яростные споры, которые вели о нем его современники, не затухли и сейчас.

Величие идеала Достоевского не было абстрактно, «надзвездно», оно выросло из его погруженности в конкретную жизнь, в современность, в то, что он сам называл «тоской по текущему». В фильме изображен он сам в этой текущей жизни, в повседневности. В. Я. Кирпотин очень подробно говорил о том, что́ в фильме получилось «по жизни» Достоевского и что́ — «не по жизни», сопоставлял эту страницу в биографии писателя с ее отражением на экране. Мне же хотелось бы посмотреть на фильм с другой стороны. На мой взгляд, в картине А. Г. Зархи очень емко заявлена с в о я тема. Это не совсем жизнеописание. Фильм выходит за рамки того жанра, который теперь нередко с отрицательным оттенком называют биографическим. Если коротко обозначить тему киноленты, то можно сказать, что она не просто о таланте, а еще и об отношении к таланту.

Что я имею в виду?

Сначала о рисунке главной роли. А. Солоницын не всегда свободен в ней, гораздо более естественна Е. Симонова, играющая Анну Сниткину. Актером, видно, еще не вполне обжита толщинка на спине, еще его руки сцеплены на колене не совсем натурально, слишком уж «под портрет» Перова, словно на пробе перед съемкой. Но здесь верно говорилось, что в роли есть моменты озарения, когда исполнитель заставляет забыть о том, что перед нами актер, и начинаешь верить: вот он — живой портрет Достоевского. И это очень важно. Ведь если на минуту представить себе, что перед нами не Достоевский, а кто-то другой, то что останется от первого впечатления о нем? Капризен, избалован, даже груб. Невоспитан, с прихотями — почти до самодурства. Но все меняется от того, что мы узнаем Достоевского в лицо. «Похожесть» сразу предупреждает здесь против прямолинейного и плоского восприятия капризности, причуд и так далее. В их сопоставлении, столкновении с нашим знанием о том, что это могучий феномен, заложен определенный драматизм, заставляющий пристально вглядеться в изображаемое на экране. Конечно, «играет» на это не только портрет. Молоденькая Анна Григорьевна пришла на встречу не просто с известным писателем, она ждала встречи с необыкновенным. И вдруг — такое разочарование. Это и авторами, и актрисой выявлено покоряюще убедительно.

Что же это: «пока не требует поэта к священной жертве Аполлон»? Да нет. В фильме нет временно́го, по дням и часам, разделения жизни писателя на периоды, когда требует его Аполлон, а когда не требует. Здесь разграничение священного и суетного — не по эпизодам, а внутри эпизодов, что и дает им напряженную внутреннюю конфликтность, драматизм. Ведь перед нами именно процесс писательского творчества, создания «Игрока». Герой диктует стенографистке не готовое — он творит. И при этом, в то же самое время, — он в суетном мире, в который он вовсе не «беззаботно погружен». Достоевский в тяжкой заботе, в кабале. Свобода творчества должна быть втиснута в рамки срока, означенного безжалостным договором издателя Стелловского. Достоевский сейчас — и творец, и поденщик. Авторы исследуют социальные обстоятельства: нищета, кредиторы, вытягивание жил издате-

лем, совершенно конкретные обстоятельства известного периода жизни их героя.

Но при этом есть здесь и моменты, имеющие значение для понимания творческой личности вообще, во всяком случае — личности определенного типа.

Валерий Яковлевич Кирпотин очень хорошо сказал здесь о том, что писатель в дни, показанные в фильме, вынужден трудиться не так, как ему бы хотелось, но, несмотря на это, он знает: он гений, он Достоевский. И все же вряд ли можно принять, даже со скидкой на заостренную форму афоризма, такую характеристику работы над «Игроком»: «Это халтура, но халтура гения». Конечно, «Игрок» не лучший роман Достоевского. Но он создавался не просто на потребу издателю. Ведь замысел долго вынашивался, о нем Достоевский говорил еще за три года до происходящих на экране событий. И замысел серьезнейший, писатель хотел создать «тип», «лицо живое», отразить «современную минуту.... нашей внутренней жизни».

И нельзя сказать, что этот замысел им не реализован.

Так или иначе, главное здесь в том, что мучительно, закабаленно работая, писатель все равно чувствует: он творец. Он создает мир, в котором его власть безгранична, и его ведет вера в себя — творца этого мира. Он знает, что он человек необыкновенный, и поэтому может себе что-то простить — такое, в чем по-житейски виноват. Может себе позволить... Вот и возникает в фильме туго натянутый драматический нерв. С одной стороны — оттенок такого своеволия творческой личности, которое иной раз грозит, кажется, перерасти границы чудачеств и простительных слабостей, ударяя и по окружающим, и по самому творцу. А с другой стороны — отношение к нему окружающих. Какое оно? Не сразу, но постепенно втягивается в необыкновенный мир таланта Анна Григорьевна — Евгения Симонова. И она сама начинает прощать прегрешения Достоевского. В этой теме диалог Солоницына — Симоновой получился. В фильме удалось передать, что эти прегрешения и слабости — издержки огромного, нечеловеческого напряжения души писателя, изматывающей сосредоточенности.

Мы знаем, какие обиды вызывали порой Пушкин, Лермонтов, Маяковский. Забияки, задиры! И как больно это подчас било рикошетом по ним самим, по их делу даже. Их будто подмывало порой выкинуть что-то вызывающе дерзкое, выходящее из рамок чинных приличий — даже там, где в том не было, кажется, такой уж необходимости: сжатая пружина душевного напряжения могла неожиданно распрямиться в какой-нибудь неподходящий момент, задевая, раня, озлобляя кого-нибудь без особой на то нужды и, главное, вызывая несоизмеримо более жестокие ответные удары. Потрясающая непрактичность?

Но вот что оказывается: эта дразнящая, эпатирующая безоглядность вызова, столь явно оборачивающаяся беззащитностью, ранимостью, отсутствием своекорыстного расчета, выдающая предельный внутренний непокой и перенапряжение чувств, — такая безоглядность всегда взывает, вопиет к отзывчивым, к чутким, чистым сердцам: поймите.

И те внимают и откликаются, как откликнулась в фильме на неожиданные поначалу вспышки темперамента Достоевского Анна Григорьевна. Для понимания таланта, угнетенного поденщиной, требовались и душевная щедрость, и великодушие, и, может быть, в чем-то слепота влюбленности в художественный гений и в его носителя. Точнее, не слепота, а ослепленность светилом. Актрисе удалось органично передать отклик на зов сильной, но в чем-то и беспомощной, мятушейся души.

А что же сами творческие личности того типа, к которому обращаются авторы фильма? Не то чтобы они намеренно рассчитывали, что подобные вспышки вызовут сочувствие и желание помочь, — нет, конечно, слишком честны и горды эти люди, даже те из них, кто зовет «гордого человека» смириться. И все же действует тут некий механизм людского сообщества, мудро помогающий выстоять, существовать лучшим его сынам, и сами они хотя бы краешком души не могут этого не ощущать, иначе бы не были они талантами

«26 дней из жизни Достоевского». Сниткина — Е. Симонова

и провидцами. И оттенок такого ощущения так или иначе окрашивает их зачастую импульсивные действия, на которые, при всех разрушительных издержках психологических паводков, в принципе они имеют право — и чувствуют это. Право самозащиты, право самосохранения — не ради себя: ради того, чему они себя посвятили и что выше их самих.

Вот об этой диалектике и заставляет задуматься картина.

Но такая линия жизненного поведения предполагает и параллельную линию поведения тех, на кого «великие» опираются и без кого не могли бы вершить главное свое дело. Культуру творят не только выдающиеся личности. Культуру творит людской род. Он эти личности благословляет, он дает пищу их мыслям, он поддерживает их верой своей и любовью.

Да, любовью. Любовь Анны Григорьевны в фильме — это не просто фон или дополнение творческой жизни писателя. Одному дается великий художественный или научный дар, другому — нет. Но дар понимания и самоотречения ради высокой цели, дар действенный, мудрый, сметающий преграды, — этот нравственный дар дан в равной степени и Достоевскому, и юной Анне Григорьевне.

Картина, пожалуй, именно об этом. Мо-

жет быть, верно будет сказать, что это фильм не столько о величии Достоевского, не столько о том, что его отличает от простых смертных, сколько о том, что его связывает с ними, об общечеловеческих проблемах, касающихся каждого. У любого может быть высокая страсть, страсть иной раз заставляет забывать о грубых обстоятельствах непреложной, казалось бы, необходимости. И можно в кино взглянуть аналитически как на человека, поглощенного такой страстью, так и на духовную силу окружающих, без которых эта страсть не сможет проявиться и высечь желанное пламя. Вот в чем благородная нота этого фильма, не претендующего на решение неисчерпаемой проблемы Достоевского, но гуманно рассказывающего об одном-единственном эпизоде, о 26 днях из жизни писателя.

И. Волгин

В 1839 году семнадцатилетний Достоевский пишет брату Михаилу: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время».

Если подобное мнение справедливо, то применительно к художнику оно справедливо вдвойне. Художник занят делом воистину непостижимым, причем не только извне, но чаще всего — и изнутри. Между тем искусство испытывает неодолимую потребность, «влечение, род недуга» познать самое себя: дух вечно томится над собственной мировой загадкой.

И здесь его подстерегает великий соблазн. Пушкинское «и пальцы просятся к перу, перо к бумаге» — ведь это кино, лукавая игра гения (игра в поддавки!) со своими будущими интерпретаторами, жаждущими воочию увериться в незатейливой наглядности творческой жизни: пусть тот, кто заранее «ждет уж рифмы «розы», услышит насмешливо-пренебрежительное «на вот, возьми ее скорей!»

Такие «розы» чаще всего оказываются неживыми.

Можно ли воспроизвести то, что в принципе неповторимо? Странная вещь: никому не придет в голову еще раз создавать шедевры, однажды уже созданные Шекспиром, Рафаэлем, Толстым; однако попытка воссоздать самих Шекспира, Рафаэля, Толстого вовсе не покажется безумной.

Нам мало одного творения, нам подавай творца.

Почему же тщимся мы «за текстом» разглядеть собственное лицо художника, его неискаженный временем человеческий лик? Что может дать нам это *избыточное* знание?

Или — необходимейшее?

Гений есть тайна не личная, но общая. В гении мы созерцаем полный цвет нашей собственной природы, высший ее предел. И, может быть, ее тайную норму. В индивидуальных судьбах гениев мы прозреваем нашу общую мировую судьбу.

Мы жаждем разгадать загадку художника, чтобы познать самих себя.

Изображение человека (любого человека) всегда есть его «расшифровка». И все же осмелюсь предположить, что искусству «легче» иметь дело, скажем, с ученым, нежели с

художником. И вовсе не потому, что писатель «сложнее» физика. Просто то, чем профессионально занимается художник, неотторжимо от его нравственной сути, от всего его человеческого состава.

Поясню свою мысль. На теоремы, выведенные Архимедом или Ньютоном, ни в малейшей степени не повлияли личные качества Архимеда или Ньютона (эти качества имели отношение лишь к самому процессу открытия). Природе безразлично, кто конкретно станет первооткрывателем ее законов. Теория относительности была бы сформулирована в тех же самых уравнениях, додумайся до нее не Эйнштейн, а, положим, Иванов, Петров, Сидоров.

Между тем «Войну и мир» мог написать только Толстой, а «Преступление и наказание» — только Достоевский... В искусстве конечный результат всегда личностен.

Для теории относительности безразлично, играл ли Эйнштейн на скрипке. Для романа, который Достоевский диктует своей будущей жене, крайне существенно, что его автор — страстный игрок.

Страсти подлинных художников не могут не сказаться на их деле. Ибо дело это и есть они сами.

Вот тут-то и кроется главная трудность. Мыслимо ли воспроизвести средствами искусства личность художника, творца, то есть того, кто уже воспроизвел себя в акте творения? И если можно, не возопиет ли против этого нового образа тот, старый?

Много ли мы знаем подобных изображений — таких, которые не вызвали бы активного эстетического неприятия?

Такие примеры есть: пушкинский Моцарт. Да, конечно, «Пушкин» Ю. Тынянова. Но это, заметьте, юный Пушкин, совсем еще мальчик, это пробуждающийся гений. Я что-то не помню удачных попыток воплотить зрелого Пушкина...

Не думаю, чтобы у М. Булгакова недостало бы творческой смелости в «Последних днях» вывести на сцену главного героя. Но у него достало художественного такта не сделать этого.

В последнее время заметно умножилось количество романов, пьес, кинофильмов, в коих великие ведут непринужденные беседы с помощью цитат из собственных статей, писем, дневников, записных книжек. Они проговаривают не чужой, а свой текст. И тем не менее нам порой трудно отделаться от чувства жгучего стыда: как будто на наших глазах совершается явное непотребство. Текст «не работает». Он не одухотворен, он не сделался предметом поэзии, а остался «достоянием доцента» (нужды нет, что в роли последнего выступает драматург, прозаик или режиссер).

Неужели существует «закон невоспроизводимости», не позволяющий запросто вывести на сцену художника? Как ни грустно, думается, что это именно так.

И все-таки выход есть. Художник, дерзнувший «вызвать из небытия» другого художника, вступает в рискованную и захватывающую игру. Мы являемся свидетелями диалога.

Чтобы диалог состоялся, надо, чтобы его участники как минимум слышали друг друга.

Кинематограф совершает удивительные вещи. Тот бесплотный духовный образ, который существует в воображении каждого из нас («мой Пушкин»), переводится в зрительный ряд, трансформируется в образ телесный, видимый, почти физически ощутимый. Происходит демифологизация «предмета» в индивидуальном сознании и его мифологизация в сознании массовом: «мое» становится общим, всем доступным, более того, почти обязательным (один — на всех!) и практически неуничтожимым. Ибо независимо от согласия или несогласия зрителя именно с такой экранной трактовкой, этот образ уже прочно засел в каком-то уголке нашего сознания. И теперь, думая о Достоевском, мы невольно будем вспоминать не только неподвижный взгляд на портрете Перова, но «мимику и жест» Солоницына.

Солоницын, конечно, — герой Достоевского. Это вечное дрожание внутренней жизни, эта ставшая состоянием психическая напряженность — неоценимый дар для ролей «до-

стоевского» репертуара — от «Бедных людей» до «Братьев Карамазовых».

Да, Солоницын — герой Достоевского. Но можно ли вывести отсюда заключение, что он непременно предрасположен сыграть с а м о г о Достоевского? Не значит ли это встать на точку зрения Страхова, который в письме к Л. Толстому говорит, что «лица, наиболее на него (Достоевского. — *И. В.*) похожие, — это герой «Записок из подполья», Свидригайлов... Ставрогин...» и т. д. Существует заманчивая возможность реализовать эту версию на экране — снабдить героя большим джентльменским набором, обязательным для «подпольного гения»: надрывом, извращенностью, изломом, телесной ущербностью и нравственным мазохизмом...

В фильме, слава богу, этого нет. Указание на такого Достоевского мелькает, пожалуй, лишь дважды: в словах Сусловой о том, что герой своими и чужими страданиями лакомится, как конфетами, и в бурном отказе Анны Григорьевны (кстати, совершенно неправдоподобном) застенографировать оскорбляющие ее девичий слух слишком «жестокие» рассуждения автора «Игрока».

Возможен и другой вариант. А именно: Достоевский как «бытовой» человек. Милый, несмотря на собственную гениальность. Пусть трудный, неуживчивый, больной, пусть не без изъянов (у кого не бывает!), но в конечном счете вполне «свой». В общем, знакомый по бесчисленным лентам чудаковатый «академик», сочиняющий по ночам нечто грандиозное, а днем в рассеянности садящийся на собственную шляпу.

Такой «домашний» Достоевский без труда побеждает в фильме другого, подразумеваемого. Тот, подразумеваемый, — автор «Преступления и наказания» и «Игрока», он мучается мировыми вопросами и где-то там, за кадром совершает свой духовный подвиг. В кадре он лишь назван и обозначен: Достоевский.

И мы обязаны верить этому на слово.

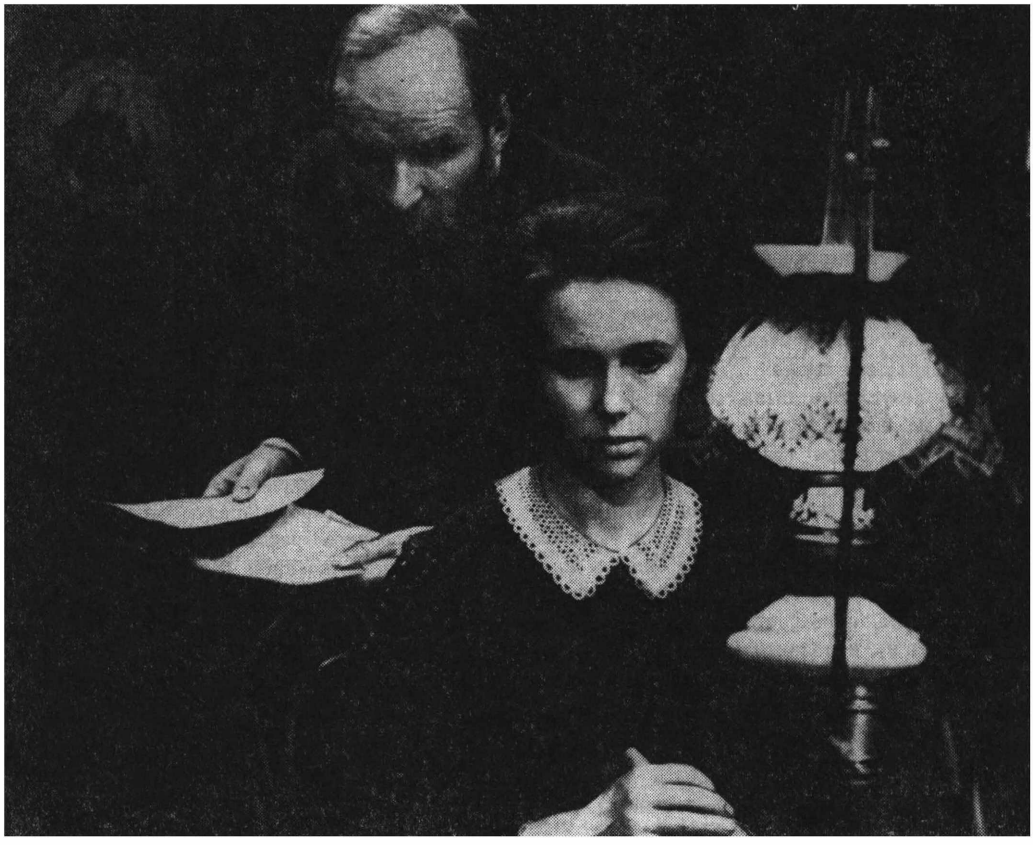
Между тем гений — един. Независимо от того, требует ли его Аполлон «к священной жертве», он не может изменить самому главному в себе — тому, что составляет его нравственную суть. «Злой гений наш», — сказано было о Достоевском. При этом както забылось, что гений и злодейство — «две вещи несовместные».

Великий художник, конечно, может быть разным — каким угодно (вот благодатный простор для актера), но он, очевидно, обладает одной доминантой, определяющей в конечном счете и его житейское поведение, и его судьбу.

Многие мемуаристы, писавшие о Достоевском, обнаруживают любопытную подробность. Они упоминают о том тяжелом впечатлении, которое производил автор «Преступления и наказания» при первом знакомстве (этой участи не избегла и его будущая подруга жизни). Он не мог быть нарочито обаятельным, нравиться сразу, как, скажем, Тургенев. До конца жизни он так и не сумел усвоить безлично-вежливых «нейтральных» форм общения — даже со случайными знакомыми. Мера его «вовлеченности» (или, как выражался физиолог А. Ухтомский, «доминанта на лицо другого») чрезвычайно велика. Но если он «признавал» собеседника, тогда, как правило, наступало сближение, степень которого превышала психологический минимум, необходимый для простого поддержания знакомства.

Он очень изменчив. Причем не только поведенчески, но и портретно. В лентах, посвященных людям такого «типа», как Достоевский, жизнь лица может больше сказать о главном герое, нежели произносимый им текст.

«Это был... человек, с мрачным, изнуренным лицом, — пишет одна воспоминательница, — покрытым, как сеткой, какими-то необыкновенными выразительными тенями от напряженно сдержанного движения мускулов. Как будто каждый мускул на этом лице с впалыми щеками и широким возвышенным лбом одухотворен был чувством и мыслью. И эти чувства и мысли неудержимо просились наружу, но их не пускала железная воля этого тщедушного и плотного в то же время, с широкими плечами, тихого и угрюмого человека. Он был весь точно замкнут на ключ — никаких движе-



«26 дней из жизни Достоевского». Достоевский — А. Солоницын, Сниткина — Е. Симонова

ний, ни одного жеста, — только тонкие, бескровные губы нервно подергивались, когда он говорил».

Экранный Достоевский многословен и суетлив. Он как бы боится, что зритель что-то недопоймет, упустит — и спешит растолковать происходящее, подкрепляя свои объяснения жестами великолепных выразительных рук.

Он почти не меняется на протяжении всего фильма: мы видим перед собой заведомо несчастного человека, статичного в своей горестной ущемленности; второстепенного, хотя и не лишенного способностей литератора, который доводит дело до конца лишь благодаря энергии и настойчивости своей сотрудницы.

Я позволю себе высказать предположение: если бы Достоевский и не встретил Анну Григорьевну, «Игрок» все равно был бы написан. Я затрудняюсь сказать, как это произошло бы технически, но он был бы написан. Ибо его автор, несмотря на весь свой «ущерб», обладал поистине несокрушимым характером.

Здесь правильно говорили: октябрь 1866 года — один из «звездных часов» Достоевского. Еще не дописано «Преступление и наказание» — и он весь еще там. Параллельно

сочиняется роман Стелловскому. Надвигается житейская и литературная катастрофа. И в этих экстремальных, как сейчас бы сказали, условиях он собирает все свое мужество. Двадцатилетняя стенографистка видела перед собой не только очень несчастного и очень одинокого человека, но личность, обладающую колоссальным духовным могуществом. И она не могла не почувствовать этого. Мне кажется, что Анна Григорьевна не столько влюбилась в Достоевского, сколько полюбила его «вперед», авансом, по-женски точно ощутив его человеческую значительность и глубину.

В их неравном дуэте Анна Григорьевна Сниткина безусловно была «ведомой».

В фильме получилось наоборот. И в немалой мере благодаря таланту и обаянию Евгении Симоновой. Актрисе удалось создать сильный и верный характер, кинематографический в лучшем смысле слова. Пусть «настоящая» Анна Григорьевна была во многом иной (она, натурально, не Достоевский, и зритель не будет столь пристрастным в своей жажде у з н а в а н и я), исполнительнице удалось передать сам дух времени, его внутренний музыкальный тон. В этом смысле Анна Григорьевна Симоновой архетипична.

Но, как сказал поэт:

Этой отваги и верности
Не привилось ремесло.
Больше российской словесности
Так никогда не везло.

Если встреча Достоевского с Анной Григорьевной в известном смысле случайна, то его роман с Сусловой отмечен «печатью рока» (хотя, как справедливо было замечено, если бы он на ней женился, она бы его угробила в те же 26 дней). Суслова — женщина незаурядная (недаром Достоевский в своих романах выводит ее, а не Анну Григорьевну). Непонятно, чем она взяла: В. Розанов, моложе ее на двадцать лет, мог в нее влюбиться, мог на ней жениться и т. д. Он знал, о чем говорил, когда называл ее «хлыстовской богородицей».

Увы, на экране мы видим усталую светскую львицу, условное кинообозначение «роковой женщины». У экранной Аполлинарии функции чисто служебные.

Имея дело с Достоевским, мы на каждом шагу сталкиваемся с загадками, причем не только художественно-идеологического порядка, но зачастую биографическими. Казалось бы, из воспоминаний и дневников Анны Григорьевны нам известны все подробности, которые легли в основу фильма. Оказывается, это далеко не так.

Хотелось бы сказать несколько слов о событии, которое существенным образом меняет наши представления об истории этого знакомства.

Речь идет о первом дне.

По ходу моей работы мне пришлось заниматься таким сюжетом, как присутствие Достоевского на казни Млодецкого — 22 февраля 1880 года. Возник вопрос: единственный ли раз в жизни присутствовал он при подобном зрелище (кроме, разумеется, инсценировки собственного «расстреляния»)?

Каракозова казнили 3 сентября 1866 года: Достоевский в это время находился в Москве. Соловьева — 28 мая 1879 года: Достоевский был в Старой Руссе. Других п у б л и ч н ы х казней в Петербурге при Достоевском не было.

Следовательно, оставался Млодецкий... Но вдруг вспомнилось: была еще одна инсценировка, — совершенно аналогичная «казни» петрашевцев. Судившегося по Каракозовскому делу Николая Ишутина приговорили к смерти, вывели на эшафот, десять минут продержали в петле — объявили помилование.

Это произошло 4 октября 1866 года — в восемь часов утра.

В этот день, в половине двенадцатого, Анна Григорьевна впервые пришла к Достоевскому.

Кажется невероятным, что это поразительное совпадение до сих пор не было замечено. А между тем если с этой точки зрения перечитать дневники и воспоминания Анны Григорьевны, становится совершенно очевидным, что в «подтексте» их первого дня — казнь Ишутина.

Теперь психологически вполне объяснимо, почему в первый же вечер их знакомства (не случайно она приходила к нему е щ е р а з ве-

чером: утром он был крайне чем-то расстроен и не мог диктовать), когда ему уже наверняка известно о помиловании Ишутина, он вдруг рассказывает о самом ужасном воспоминании своей жизни — о 22 декабря 1849 года, о Семеновском плаце. Ведь не красовался же он перед ней э т и м!

У истоков его последней любви обнаруживается трагедия: личная судьба пересекается с грозным и кровавым ходом русской истории. (Я прошу извинить меня за конспективное изложение: детально этот сюжет разбирается в готовящейся книге «Последний год Достоевского».)

До казни Ишутина я «дошел», когда фильм был уже отснят. И не скрою, что был рад последнему обстоятельству.

Ибо кино порой обладает удивительной способностью упрощать дело.

Тут мне хотелось бы затронуть одну, никогда еще, кажется, не поднимавшуюся проблему.

Я являюсь научным консультантом этой картины. И, следовательно, несу нравственную ответственность за результат. Я не собираюсь перекладывать эту ответственность на кого-то другого: об этом следует сказать со всей определенностью.

Однако я имею не меньшее моральное право выступать и в роли зрителя.

Мой первый опыт сотрудничества с кинематографом убедил меня в том, что в таинственном и прекрасном мире кино совершаются удивительные метаморфозы: отдельные, казалось бы, бесспорные, понятия полностью утрачивают свой настоящий смысл.

В словаре сказано: «Консультант (лат. consultans, consultantis, советующий) — специалист в какой-нибудь области, дающий советы по вопросам своей специальности».

Теперь спрашивается: как назвать человека, который не давал никаких особых советов «по вопросам своей специальности», но зато имел удовольствие увидеть свое имя в титрах, а также — не меньшее удовольствие получить за это скромное (но все равно превосходящее скромность его собственных усилий) вознаграждение? Как назвать соучастника картины, который не только не присутствовал на съемках — хотя бы в качестве зрителя, — но даже не видел никого из исполнителей?

Он называется так же: консультант.

Впрочем, виноват. Однажды этот внесценический персонаж забрел в павильон, а именно — в пустующий писательский кабинет Достоевского. Иллюзия была достаточно полной, и он со странным волнением касался видавших виды предметов студийного реквизита. Вдруг взор его упал на стену. Над письменным столом Федора Михайловича Достоевского висел небольшой, но изящный портрет Николая Александровича Добролюбова...

Оставалось предположить, что автор статьи «Г.-бов и вопрос об искусстве» во время сочинения оной повесил перед глазами (очевидно, для поддержания полемического задора) портрет своего журнального оппонента да за рассеянностью так и позабыл его снять.

Конечно, хвала и честь консультанту, вовремя устранившему тот или иной ляп, не допустившему явной исторической несообразности, тактично подсказавшему, каким же, наконец, пером писали в изображаемое время: гусиным или стальным. Хвала и честь специалисту по костюмам и быту, если он правильно укажет количество и расположение пуговиц, выпушек, петличек...

Но каковы функции н а у ч н о г о консультанта, чьей специальностью является сам главный герой? Какова его роль и где пределы его компетенции в таком сложном и многосоставном деле, каким является художественный фильм?

Консультант — фигура призрачная. Он своего рода фантом. Он напоминает того генерала, без которого не обходится свадьба — с той, однако, разницей, что сей почтенный гость может не обременять себя присутствием на бракосочетании, но должен значиться в списке обязательно приглашенных.

Действительно, имеет ли право консультант вмешиваться в святая святых — в творческие замыслы режиссера? То есть делать то, что ему положено по определению: быть советчиком (разумеется, только «по вопросам

своей специальности»). Но у режиссера с в о я специальность. И он вполне резонно может возразить непрошеному советодателю, что его обязанность — правильно назвать даты рождения и смерти, а уж показать, к а к обстояло дело между этими двумя датами, — забота режиссера. И консультанту совсем не обязательно беседовать с исполнителями ролей Пушкина, Толстого, Достоевского, ибо у него, режиссера, имеется на этот счет своя концепция, «свои» Пушкин, Толстой, Достоевский, и в силу этих причин он имеет полное право смещать акценты, переосмысливать факты и даже изменять хронологию.

И режиссер будет прав.

Режиссер будет прав в том смысле, что наука— ему не указчик, что у него, художника, свое ви́дение и что только он, создатель картины, отвечает за целостность и гармоничность замысла.

На это консультант возразит, что этого (или того) не могло быть, потому что этого (или того) не могло быть никогда.

И он тоже будет прав.

Возможно ли как-то примирить эти две правоты?

Представим (правда, пока только теоретически!) некий идеальный случай. Консультант является соавтором картины (опять-таки в пределах «своей специальности»), сотрудником и помощником режиссера, вместе с ним разрабатывающим художественную версию фильма. Если режиссер, готовясь к съемкам, осваивает специальную научную литературу, почему нельзя допустить, что и консультант (настоящий консультант) в силах услышать «музыку» образа, почувствовать и поддержать художественный поиск? Такой консультант реально (а не только в качестве посаженного отца) участвует в рождении картины. Он высказывает свои соображения по сценарию, он работает на съемках, он просматривает отснятый материал. Он союзник и оппонент режиссера, нисколько не умаляющий его самодержавной власти: абсолютизму выгоднее быть просвещенным.

Консультант не должен стеснять художественной свободы режиссера, но и сам он при этом обязан оставаться свободным.

Ныне задача консультанта ограничивается тем, что он подтверждает: Достоевского действительно звали Федор Михайлович. В идеале же он призван вместе со всеми разобраться: почему Федор Михайлович был Достоевским.

Ибо человек есть тайна. К этой мысли Достоевский возвращается в последний год своей жизни: «Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем».

Эти слова можно отнести к нему самому.

Уже немало сделано для разгадки Достоевского. И теперь к этому — поистине общечеловеческому — делу подключается кинематограф.

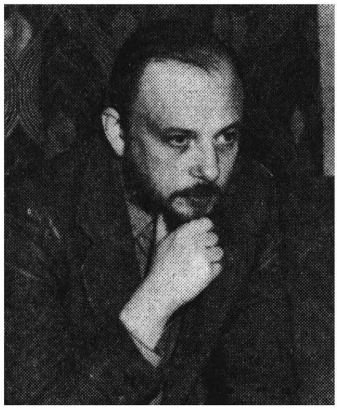
Я сказал: кино подчас имеет свойство многое упрощать. Оно столько раз тиражировало страсти, оно фамильярно хлопало по плечу великие тени, оно подмешивало в их мученический ореол свои варварские краски.

Но ведь кино в семье других искусств — еще сущий ребенок.

Кто знает, может быть, ему-то и повезет больше всех.

П. Финн

Сценарий об удивительном двадцатишестидневном романе Достоевского с юной «стенографкой», которой он диктует «Игрока», был написан покойным ныне В. Владимировым (Вайнштоком) и мной в 1967 году, тринадцать лет назад. Назывался он «Петербургский роман». Тогда ему не было суждено появиться на экране, на то были разного рода причины. От того времени осталась известная фотопроба Василия Шукшина на роль Достоевского, поражающая не столько даже сходством портретным, сколько каким-то иным, высшим совпадением, сходством тайного духовного горения.



Но я взял слово вовсе не для того, чтобы рассказать вам о действительно сложной тринадцатилетней судьбе нашего сценария, сетовать на нее и, как говорится, просить «под это дело» снисхождения и скидки. И не для того, чтобы затевать здесь сейчас дискуссию и с полемическим пылом отвечать на ваши критические замечания — во многом суровые, во многом справедливые, хотя, впрочем, на мой взгляд, не всегда и не во всем. Мне кажется, что сегодняшний разговор гораздо шире и серьезнее, чем простое рецензирование данного фильма или полемика по его поводу.

Скорее, это разговор в о о б щ е о проблеме и принципах выведения на экран великой и драгоценной для нашей культуры личности.

Несколько часов этого разговора я провел с безусловной для себя пользой. Прежде всего мне было в высшей степени интересно, важно и поучительно выслушивать разнообразные суждения уважаемых литературоведов, отмеченные глубоким и тонким знанием предмета. Я слушал их даже не как сценарист, волею случая столкнувшийся с этим же предметом, я слушал их просто как вечный читатель гениального Достоевского. Я слушал их и искренне жалел, что подобные беседы не сопровождали весь процесс работы над фильмом. Конечно, современное достоеведение — наука, достоеведы — ученые, а мы, так сказать, люди искусства, с нас и спрос другой. Но, видимо, с помощью только приемов искусства кинематографа такое грандиозное понятие, как «Достоевский», в наши дни не одолеть.

Правда, может быть, не за горами то время, когда некий сильный и смелый художник подойдет к Достоевскому, зная и понимая в нем и о нем что-то свое, единственное. У него будет тогда и своя «наука», выработанная его личностью, умом и талантом. И, может быть, с помощью некоего уникального киноязыка, отчасти конгениального творчеству писателя, такой художник и создаст могучий и полноценный образ гения, глядевшего на мир скорбным и яростным взглядом пророка.

Однако мы, авторы сценария, таких возвышенных и мощных задач перед собой не ставили, и режиссеру их не предлагали. И делали это вполне трезво и сознательно.

Почему?

Здесь уже говорили о том, в какой роковой для Достоевского момент застигает его начало сценария. Он весь в несчастьях, тревогах, одиночестве, долгах. Он вынужден прервать на полдороге «Преступление и наказание». Но главное, как мне кажется, что тогда он был как бы на вершине преобразования духа. Он вступил в пору создания потрясающих, как великое откровение, романов. То, что происходило с ним, можно сравнить, пожалуй, с гигантским геологическим катаклизмом — рождением острова в океане или возникновением новой горной гряды. Я глубоко убежден, что выразить это драматургически и диалектически в рамках избранного нами сюжета практически невозможно. Во всяком случае, мы сочли эту задачу для себя непосильной.

Михаил Булгаков в «Последних днях» дал пример высокой художественной тактичности. В пьесе о Пушкине нет Пушкина, действует его тень, шаги, шорохи, эхо. Но то был уход гения, смерть. А как писать о живом, страдающем и творящем Достоевском? Ответ явился такой: скромно, максимально скромно,

«26 дней из жизни Достоевского». Кадр из фильма

не дерзая проникнуть в высшие сферы его духа и интеллекта и обходясь по возможности без домыслов и сюжетных вольностей. Тем более, что твердый и точный сюжет и драматургический ход были щедро подарены самой судьбой: двадцать шесть дней, диктовка, любовь. И вот из всех возможных принципов работы с материалом мы выбрали, как говорят в документальном кино, принцип «восстановления факта». Из писем писателя, всегда необычно ярких, откровенных и интонационно выразительных, мы в сценарий взяли чуть ли не весь разговор Достоевского. А воспоминания Анны Григорьевны Сниткиной дали нам подробную хронику октября 1866 года. Факт, только факт, ни шагу за границы факта! И еще мы решили (я по-прежнему говорю о сценаристах) полностью убрать все авторское, свое, стушеваться, стилизовать действие и персонажей второго плана «под Достоевского».

Конечно, я не стану утверждать, что это был единственно возможный принцип. Предложили бы мне сейчас, когда я уже не так молод и самонадеян, писать сценарий о Достоевском, и я бы, наверное, отказался. Но если бы даже и рискнул, то, признаюсь, вновь, как и тринадцать лет назад, избрал бы тот же принцип, тот же путь. И вообще, по-моему, вышеназванная проблема создания фильмов о таких гигантах, как Достоевский, сводится прежде всего к тому, какую степень смелости может позволить себе художник и чем он отвечает за эту смелость. Я го-

ворю обо всех — и о сценаристе, и о режиссере, и об актере.

Я очень ценю мастерство Анатолия Солоницына. Это актер весьма серьезный и честный. И он серьезно и честно трудился над образом Достоевского. Но, как мне кажется, Солоницын с самого начала был поставлен в нелегкие условия, связанный необходимостью исполнять в картине две роли. Я всегда был против полного отождествления Достоевского с героем «Игрока» Алексеем Ивановичем. При всех хорошо известных и неоспоримых совпадениях ситуаций романа и определенного периода в жизни Достоевского, образ Алексея Ивановича не биографичен по отношению к Достоевскому. Скорее, он биографичен по отношению к его страстям, которые тяготили его и от которых он мечтал освободиться. Соединить Достоевского и Алексея Ивановича — значит заведомо снизить значение характера Достоевского...

Но кого, скажите, интересуют такого рода соображения, когда дело сделано? А оно безусловно сделано. У поэта Осипа Мандельштама есть замечательная строка: «И море, и Гомер, — все движется любовью». Все движется любовью, и кинематограф тоже. И никто, по-моему, не может отказать нашей картине в этом чувстве — в любви к великому Достоевскому.

В свое время, в шестидесятых годах, в серии «Жизнь замечательных людей» вышла книга Леонида Гроссмана о Достоевском. Я помню, что все набросились на нее, как изголодавшиеся, — так долго ждали слова о Достоевском, Я вовсе не провожу параллель между книгой Гроссмана и нашей картиной. Но есть нечто общее в задаче, в посыле — в желании начать, вернее, возобновить разговор, тогда — в литературе, сейчас — в кинематографе. Сделать картину о Достоевском сложно. Но я уверен, что и наша попытка, наш труд должны принести свою пользу — миллионы людей узнают нечто новое о Достоевском, задумаются о его судьбе и величии.

От редакции

Дискуссия, состоявшаяся в редакции «ИК», со всей очевидностью показала, что проблемы художественного изображения конкретной исторической личности нуждаются и в теоретическом осмыслении, и в дополнительной методологической разработке.

В самом деле, есть ли какие-либо специфические идейно-эстетические законы, действующие в этой сфере? Существует ли «биографический жанр» как таковой? Какова граница между фактической биографией и авторским вымыслом, да и нужно ли ее устанавливать? Так возникают еще и этические проблемы, с которыми непременно сталкиваются создатели произведений о жизни замечательных людей.

Разумеется, каждое отдельное произведение, в основу которого положена биография исторического лица, есть конкретная художественная проблема, требующая единственного, единичного разрешения. И вряд ли теоретическая мысль когда-нибудь выработает некую универсальную модель, по которой, как по лекалу, можно будет «кроить» биографические фильмы. Напротив, более вероятен обратный процесс: число моделей биографического фильма будет множиться. Но как бы разнообразны они ни были, творческий результат будет по-прежнему поверяться все тем же критерием: состоялась или не состоялась встреча с той замечательной личностью, ради которой затевался фильм. Вот почему его создателям так важно определиться по отношению к своему герою: чем все-таки з а м е ч а т е л ь н а для современников и потомков личность имярек?

«Я поэт, этим и интересен» — известная формула Владимира Маяковского несет в себе, на наш взгляд, основополагающий методологический принцип художественного изображения творца, будь то ученый, писатель, художник. Великий поэт как бы предложил всем возможным биографам оптику, через которую и надо рассматривать жизнь, не только самой себе принадлежащую. Напомним, какие значительные победы были одержаны кинематографом именно на этом пути: «Андрей Рублев», «Дневные звезды», «Выбор цели», «Взлет».

Выдающаяся личность наиболе полно воплощается в творческой деятельности. Здесь скрещиваются бытовое и бытийственное, частная жизнь и нравственные искания. В творчестве выявляются ее отношения и связи со с в о и м временем, на фундаменте которых и возникают отношения с потомками, с нашим временем. Личность и время — вот узловая проблема, с которой сталкивается каждый, кто берется за фильм о выдающейся личности. Решать эту проблему чрезвычайно трудно. Однако другой путь, по-видимому, мало продуктивен.

К 75-летию С. А. Герасимова

В ритме века

История «выдвинула кинематограф на самый передний край битвы. А кто на переднем крае, тот должен храбрее всех бороться за свою гражданскую позицию». Эти точные, емкие слова принадлежат Сергею Аполлинариевичу Герасимову. Они выражают его творческое кредо и как нельзя лучше характеризуют ту «пламенную страсть», которая движет им в искусстве вот уже 55 лет. Ибо именно столько лет прошло с той поры, когда Сергей Герасимов впервые появился на экране — в короткометражной эксцентрической комедии Г. Козинцева и Л. Трауберга «Мишка против Юденича».

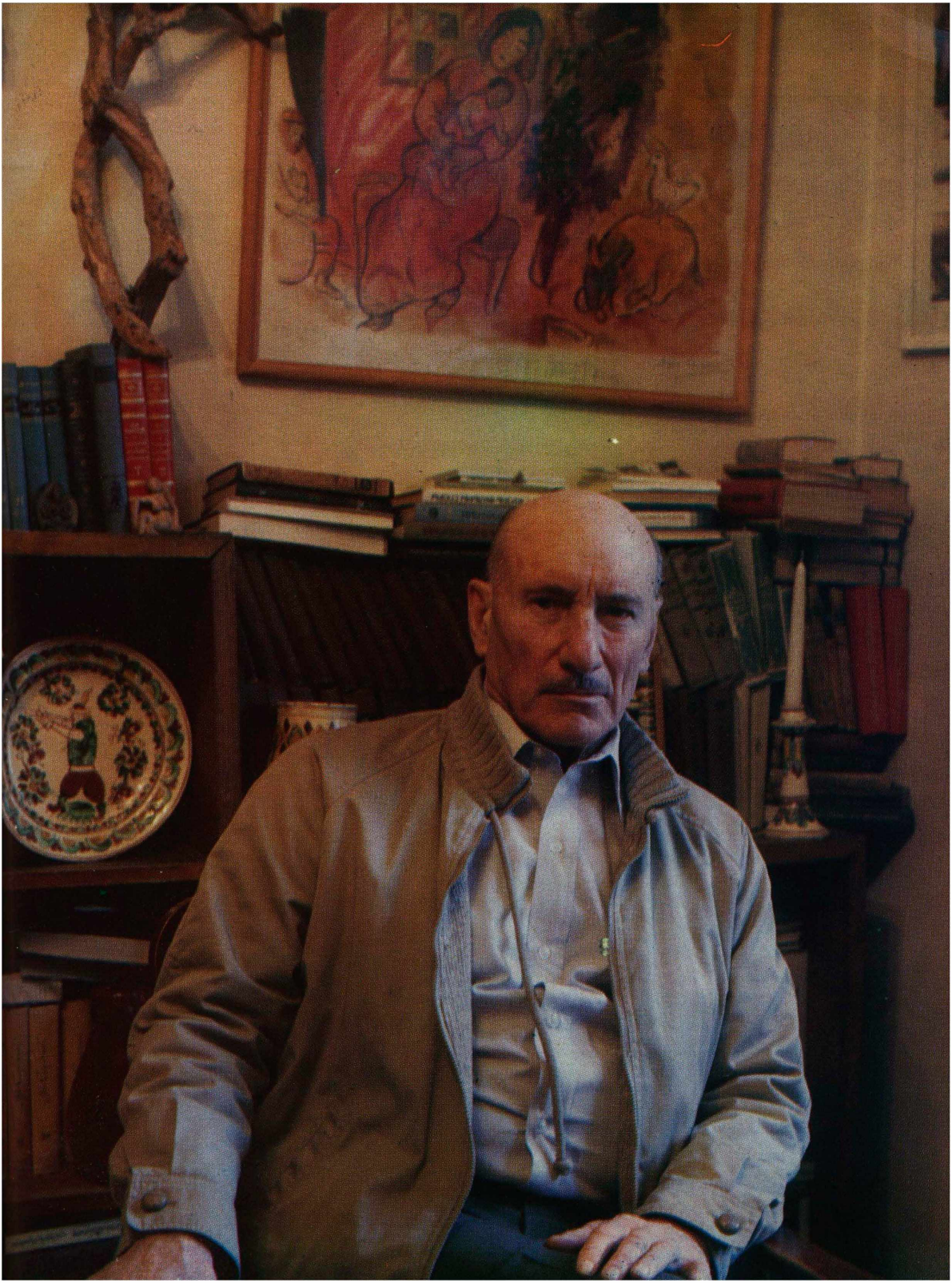
Сегодня на счету актера Сергея Герасимова — девятнадцать работ, и среди них такие яркие, как Медокс («С. В. Д»), Лутро («Новый Вавилон»), председатель сельсовета («Одна»), Колесников («Журналист»), академик Воробьев («Дочки-матери»).

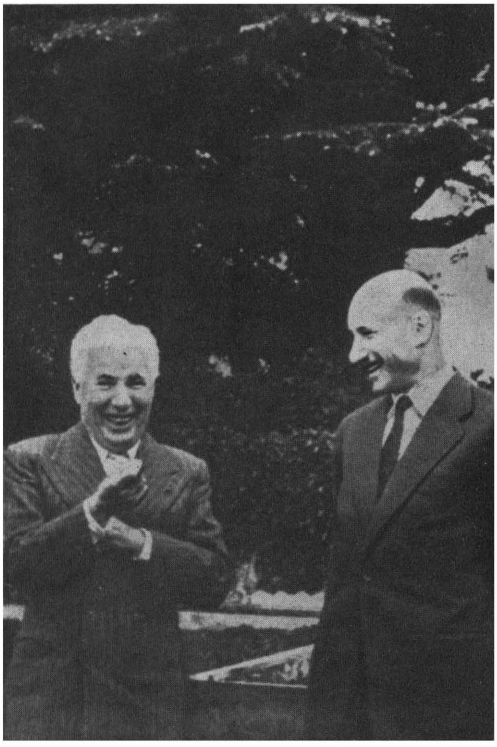
Что привело в 1930 году молодого и уже опытного, известного актера в режиссуру и в кинодраматургию? Конечно же, страстное желание выразить себя в полной мере. А это значило сказать свое весомое слово о великом времени, о революции, о новом человеке нового мира. И это слово прозвучало! Пройдя курс ученичества в первых своих четырех картинах, Сергей Герасимов поставил «Семеро смелых» — фильм, который сделал тридцатилетнего режиссера одной из самых больших надежд советского кино. Он их оправдал уже в 30-е годы — «Комсомольском» и «Учителем». С тех пор Герасимов работает с огромным напряжением, выпуская фильм за фильмом, пишет — почти для каждого из них — сценарии, пишет книги, статьи, преподает во ВГИКе, где он вместе с Т. Ф. Макаровой руководит режиссерско-актерской мастерской, заведует кафедрой кинорежиссуры,— все это с молодой энергией и мудрым опытом, всегда открытым всему новому.

А свое 75-летие Сергей Аполлинариевич Герасимов встретил двумя двухсерийными картинами, поставленными по роману А. Толстого «Петр Первый».

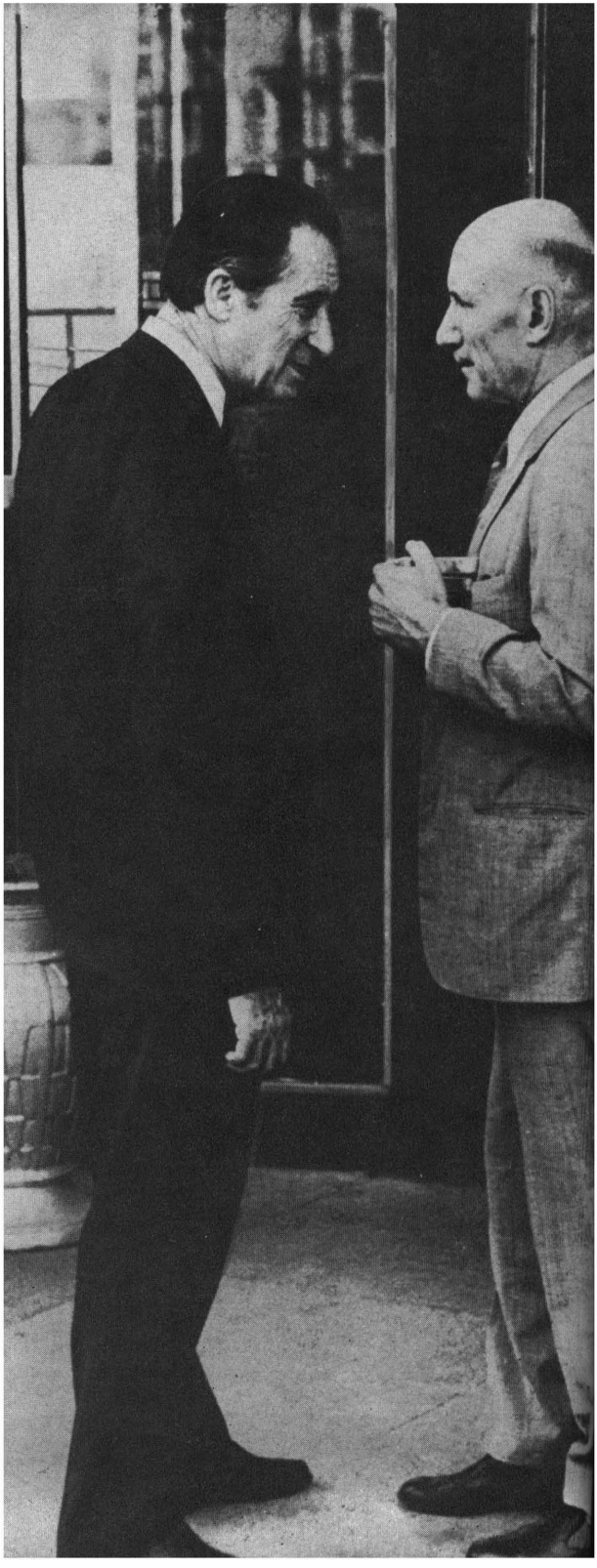
На диво насыщенная творческая жизнь! Что ее отличает? Редкостная работоспособность, поразительная энергия, неиссякаемая инициатива. Ненасытный интерес к людям, к их внутреннему миру, кровная заинтересованность во всем, чем живет наша страна, органическая потребность и счастливый дар отзываться на запросы времени.

Сегодня, вновь и вновь встречаясь на экранах с героями нестареющих фильмов «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель», «Молодая гвардия», мы убеждаемся еще раз в том, что эти ленты имели и имеют такой широкий и прочный успех у многих поколений зрителей. Не случайно вновь и вновь переживаем радость открытий, совершенных режиссером. Именно открытий, и очень важных! Они вошли в арсенал нашего искусства. Герасимов — подлинный первопроходец, он обогатил советский кинематограф новым жизненным материалом. Он, как, может быть, никто другой, последовательно отражал на экране движение современной жизни, чутко улавливал характер проблем, занимающих общество, стремился прежде всего, как он писал, «... обнаружить и художественно выразить красоту повседневной трудовой жизни нашего человека», поскольку, подчеркивал он, «и сейчас мне кажется, что это направление в области художественного поиска остается наиболее важным, даже решающим».





С. А. Герасимов
в гостях у Чарли Чаплина.
1959 г.



Г. М. Козинцев
и С. А. Герасимов.
1971 г.

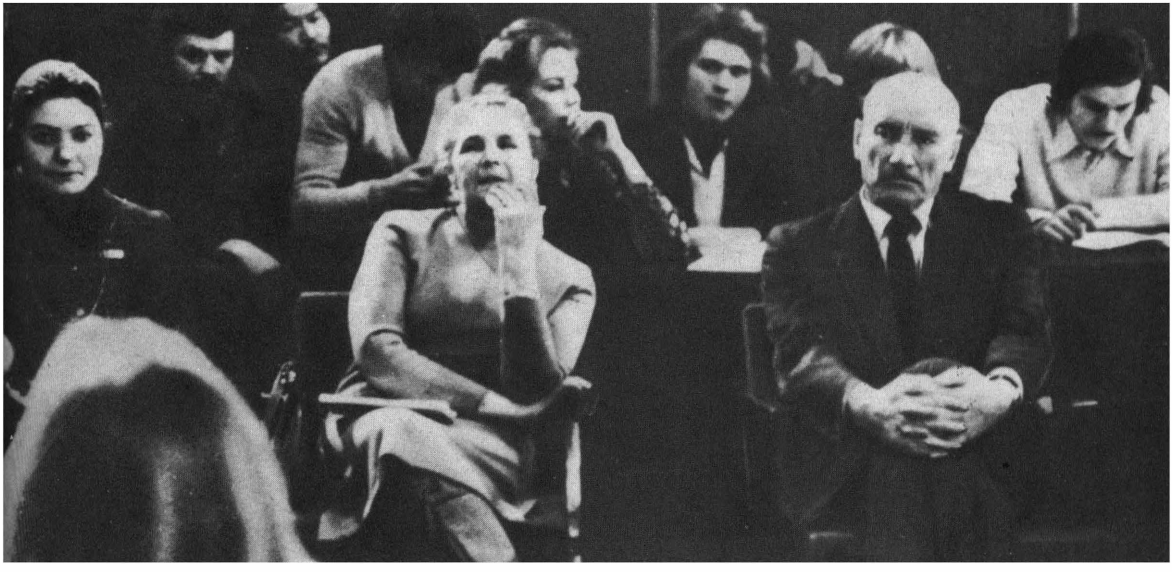
С. А. Герасимов на Байкале — месте съемок фильма «У озера»

Т. Ф. Макарова и С. А. Герасимов на занятиях во ВГИКе

Участники съемочной группы фильма «Семеро смелых» в гостях у ленинградских рабочих. 1936 г.

С. А. Герасимов, Т. Ф. Макарова, Джульетта Мазина и Федерико Феллини на III МКФ в Москве. 1963 г.

На съемках фильма «Красное и черное»



Поставленная временем задача требовала гражданской и художнической смелости, всестороннего знания жизни, особой зоркости и любви к людям. Той самой, о которой нетрудно говорить. Но ее не каждому дано выстрадать. Сергею Герасимову — дано, дано в высокой мере.

Его кинороманы «Люди и звери», «Журналист», «У озера», «Любить человека», киноповесть «Дочки-матери» воспринимаются как части единого целого: в сущности, Сергей Герасимов два десятилетия снимал один многосерийный, развернутый во времени и пространстве эпико-психологический фильм. В нем — экранная история современности, ее актуальные вопросы и конфликты, в нем — нравственно-психологические типы нашего времени.

Тот же пафос первооткрывателя, то же сознание ответственности перед народом и стремление познать ход истории движут режиссером, когда он обращается к произведениям М. Лермонтова, М. Шолохова, Стендаля, А. Толстого. В 1941 году Герасимов экранизировал «Маскарад», в конце 50-х — «Тихий Дон», в 1976-м — «Красное и черное», а в этом году, как уже сказано выше, на экран выходят «Юность Петра» и «В начале славных дел».

Начиная с самых ранних работ, Герасимов внимательно изучает характеры своих молодых современников. И, конечно, вполне закономерно было его обращение к роману А. Фадеева «Молодая гвардия». Вышедший в 1948 году одноименный фильм — одна из вершин творчества режиссера.

В то же время работа над «Молодой гвардией» послужила началом творческих биографий учеников С. Герасимова и Т. Макаровой, актеров и режиссеров — С. Бондарчука, И. Макаровой, Н. Мордюковой, В. Тихонова, К. Лучко, С. Гурзо, Г. Юматова, В. Авдюшко, Т. Носовой, Е. Моргунова, М. Крепкогорской, Ю. Егорова, Т. Лиозновой, Ю. Победоносцева, С. Самсонова...

О Герасимове — актере, режиссере и сценаристе написано много. О Герасимове-педагоге еще будут писать и писать. Ведь он оказывает активное влияние на развитие советского кинематографа не только как режиссер, кинодраматург и теоретик, но и как педагог — своими учениками. А их у него с Тамарой Федоровной Макаровой более сотни. Если помимо уже упомянутых выше имен назвать имена режиссеров В. Ордынского, Я. Сегеля, Ю. Карасика, Л. Гогоберидзе, Б. Мансурова, М. Гедриса, А. Рехвиашвили, З. Кюна (ГДР), Ж. Бунгора (МНР), актеров Н. Рыбникова, Н. Меньшиковой, Н. Фатеевой, З. Кириенко, Л. Гурченко, Ж. Прохоренко, Г. Польских, С. Никоненко, Н. Губенко, Ж. Болотовой, Н. Еременко, Н. Бондарчук, Н. Аринбасаровой, Н. Белохвостиковой — всех перечислить просто невозможно,— значение «герасимовской школы» предстанет во всем своем масштабе.

Не нужно объяснять, почему Герасимов еще в 30-е годы стал писать о кинематографе. Таково было веление времени — осмысливать свой опыт, обдумывать творчество товарищей по искусству, активно утверждать новаторскую поэтику не только фильмами, но и в теории, в критике, в публицистике, оружием боевого партийного слова бороться со всем, что чуждо нашему мировоззрению. С. Герасимов, автор книг «О киноискусстве», «Жизнь. Фильмы. Споры», «Воспитание кинорежиссера» и сотен статей и рецензий, внес значительный вклад в советское киноведение. Каждая публикация режиссера — в том числе и на страницах нашего журнала, членом редколлегии которого он является много лет,— вызывает живой читательский отклик.

Огромный вклад Сергея Герасимова в советское искусство, в общественную жизнь страны отмечен многими правительственными наградами. В 1974 году режиссер удостоен звания Героя Социалистического Труда. Товарищи по партии вновь, как и пять лет назад, оказали ему высокое доверие, избрав делегатом на XXVI съезд КПСС.

Говоря о разнообразной и плодотворной деятельности замечательного художника, нельзя не сказать о том, что многие его труды делит с ним Тамара Федоровна Макарова, выдающаяся актриса, талантливейший педагог, человек такой же душевной щедрости,

непоказной доброты, подлинной интеллигентности. Союз двух мастеров очень много дал нашему искусству, и, чествуя Сергея Аполлинариевича, мы обращаем слова признательности и благодарности и к его верной спутнице в жизни и в творчестве.

...На письменном столе режиссера — новые теоретические и сценарные работы. В блокноте — длинный список неотложных дел. Требователен неумолимый и каждый раз волнующий — как тот, самый первый,— вгиковский звонок... В беге дней, до краев наполненных трудом, Сергей Герасимов, что бы он ни делал, вновь и вновь доказывает, что он сохраняет неколебимую верность своему убеждению, выраженному, как всегда, в словах простых и точных: искусство «только тогда до конца выполняет свое предназначение, когда оно открывает перед человеком его духовные вершины, дает ему силы подняться на эти вершины и оттуда увидеть весь окружающий мир с новой ясностью и широтой зрения».

Ждем Ваших новых открытий, дорогой Сергей Аполлинариевич!

Е. Сурков,
А. Медведев, Н. Игнатьева,
Е. Левин, М. Нечаева,
Н. Савицкий, Е. Стишова

Современность истории

Фильм-дилогия, в которую вошли картины «Юность Петра» и «В начале славных дел», интерпретирующий на экране знаменитый роман А. Н. Толстого «Петр Первый», рассматривает с дистанции сегодняшнего дня обширный исторический материал, относящийся к раннему периоду царствования Петра Великого, к началу его глобальных социально-экономических преобразований в России.

Поздравляя Сергея Аполлинариевича Герасимова с семидесятипятилетием, соратники и коллеги режиссера, члены его съемочной группы рассказывают на страницах журнала о вдохновенном труде Мастера, о приметах его творческой школы, о неповторимой личности Художника.

Дмитрий Золотухин

Это было в самом начале 1979 года, я учился тогда на четвертом курсе школы-студии МХАТа, и вдруг — приглашение сыграть Петра I, да еще в фильмах самого С. А. Герасимова! Стоит ли говорить о том, как я был обрадован и взволнован. Предстояло понять и воплотить на экране образ человека, обладающего характером уникальным и в то же время весьма определенным, ибо речь шла не о вымышленном герое, например, моем современнике, которого я мог бы представить в каком-то близком мне облике и даже наделить собственными чертами, но — об исторической личности. И о какой исторической личности! Это фигура огромного человеческого масштаба, государственный деятель, буквально перевернувший Россию, обновивший ее.

Как же мне было играть его?

Конечно же, я был взволнован и чувствовал свою личную ответственность и взял на себя смелость начать работу над образом Петра только потому, что образ этот очень любим, а еще потому, что Сергей Аполлинариевич Герасимов сумел вызвать во мне чувство веры в собственные силы, в то, что решить задачи, столь увлеченно и ярко поставленные им, сценаристом и режиссером фильмов «Юность Петра» и «В начале славных дел», я, несмотря на свою неопытность, по всей вероятности, смогу.

На экране Петр должен был предстать в начале своего жизненного пути. Но характер давался в развитии — это юность, которая переходит в зрелость; мальчик, вырастающий в великого государя. Именно этот рост, мужание, становление надо было передать, воплотить от эпизода к эпизоду.

«В начале славных дел». Петр I — Д. Золотухин

Теперь мне довольно часто задают вопрос: не использовал ли я в своей работе замечательный опыт Николая Симонова, как известно, ранее сыгравшего Петра I? Не использовал. Да, картину мне показывали, магнетизм этой работы колоссален, но сама она настолько самобытна и сильна, что у меня и в мыслях не было повторить хотя бы малую толику того, что увидел. Если бы даже и захотел, все равно не смог бы, так что я и не пытался. Впрочем, от меня и не требовалось повторения. Тем более, что в процессе моей работы с романом А. Толстого и историческими хрониками о Петре, а также учитывая, что речь шла о молодых годах моего героя (Симонов же, как известно, играл зрелого Петра), фантазия подсказывала много новых и интересных решений.

Нам был прежде всего интересен Петр — патриот и созидатель, творец новой молодой России, Петр — противостоящий рутине и общественному застою. Да, патриот и гражданин. Его важнейшие качества — самоотверженность и самоотречение. Он не принадлежал себе· все силы, всю свою жизнь он отдал стране, и хотя личность Петра многогранна, а фильм — биографический, эти качества были для меня, исполнителя, самыми главными. Такая точка зрения сформировалась у меня не сразу, а в процессе работы и во многом, естественно, диктовалась замыслом режиссера. Именно в патриотизме и гражданственности героя и заключено для меня современное звучание этой исторической фигуры.

Мы стремились приблизить Петра к сегодняшнему дню, прежде всего углубляясь в историю. С. А. Герасимов призывал к бережному, точному выявлению исторического содержания в романе, специально обращал наше внимание на многие мемуарные и прочие историографические свидетельства о Петре и его эпохе, в особенности — на пушкинскую «Историю Петра».

Работа, поиск рядом с таким художником, как С. А. Герасимов, — для меня огромный творческий опыт. Я попал не просто в один из обычных съемочных коллективов, но в киногруппу-школу с уже сложившимися многолетними традициями, в школу Мастера, который работает, как правило, со своими учениками. Так оно было и в этот раз, когда Сергей Аполлинариевич собрал вокруг себя в основном актеров, которых сам вырастил и воспитал. Но, на мое счастье, среди его учеников не

оказалось подходящей кандидатуры на роль Петра, и я, воспитанник театральной школы, получил редкую возможность сыграть в фильме Герасимова главную роль. К своей радости должен сказать еще и о том, что метод Сергея Аполлинариевича, его творческие принципы оказались очень близки традициям мхатовской школы, и потому никаких особых трудностей в поисках общего языка не было.

...Каждая сцена была для меня испытанием, преодолением, попыткой хоть немного приблизиться к личности такого масштаба, как Петр. Мы работали в атмосфере уважения и любви к этому герою, к русской истории, нашему народу, и атмосфера эта определялась, прежде всего и конечно же, Сергеем Аполлинариевичем. В силу своего личного опыта, вкуса, понимания истории, верного ощущения ее он был для всех нас непререкаемым авторитетом — мы доверяли ему безоглядно.

Да, было нелегко. Но повседневно и ежечасно я ощущал самую сердечную, самую доброжелательную поддержку всех без исключения— партнеров по фильму, а также тех, кто остался за кадром, — без такой поддержки было бы трудно.

Нежданный, неоценимый, счастливый подарок судьбы — начать свою профессиональную работу на таком сильном художественном материале и с таким Мастером, как Сергей Аполлинариевич Герасимов.

Николай Еременко

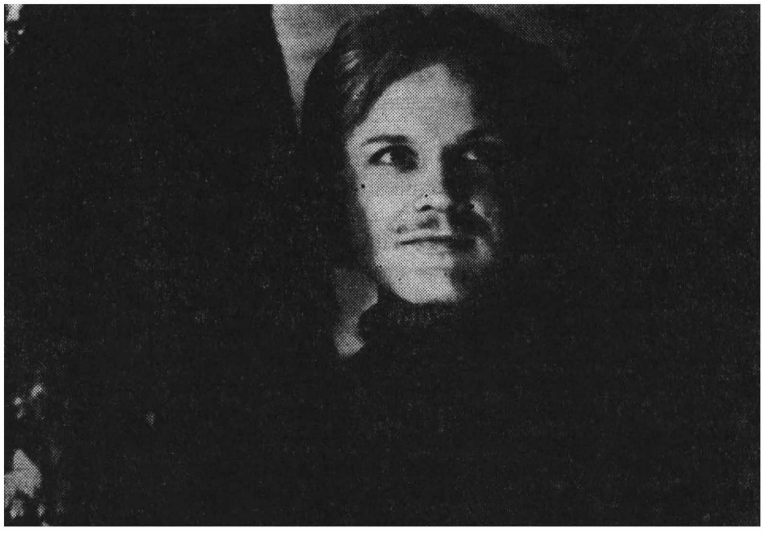
Фильмы «Юность Петра» и «В начале славных дел» — это четвертая встреча с моим учителем, С. А. Герасимовым за пределами мастерской, на съемочной площадке Киностудии имени М. Горького. В картинах «У озера», «Любить человека» я ощутил подлинную мощь социального, гражданского темперамента Герасимова-художника, его острую, кровную заинтересованность в разрешении сложнейших проблем нашей жизни. Процесс создания «Красного и черного» был школой экранного прочтения классики. Но все эти работы так или иначе связаны со студенческой скамьей, роль же Александра Меншикова — для меня совершенно особая. После съемок у других режиссеров это словно возвращение «на круги своя», домой, под родную крышу, но — возвращение на витке, отличном от того, что делалось мною прежде.

Я безмерно благодарен Сергею Аполлинариевичу, что он доверил мне Меншикова, «увидев» меня в этой роли, и даже, насколько я знаю, работы этой никому другому не предлагал.

К сожалению, последнее время у меня стало складываться амплуа эдакого романтического героя, перебороть которое, как и всякое амплуа в кино, довольно трудно, особенно в одиночку. С. А. Герасимов (и в этом, я думаю, осознанный принцип его кинематографической школы) пришел мне на помощь, полагая, что в новом неожиданном качестве актер может проявиться гораздо интереснее, чем в привычной, само собой разумеющейся для него роли. Меншиков, по сути дела, моя первая, по-настоящему характерная роль, где я мог, пожалуй, тоже впервые, попробовать себя и в качестве комедийном — правда, не знаю, насколько мне это удалось.

Приглашение на роль Меншикова обещало не только встречу с интересной, неожиданной драматургией образа, но и, как всегда в работе с Сергеем Аполлинариевичем, упорное и напряженное постижение исторической эпохи. Герасимов никогда не предполагает в актере статиста, всего лишь исполнителя его режиссерского замысла, он всегда рассчитывает на сотворчество, поэтому актер должен обладать определенной суммой сведений по конкретным вопросам истории, иметь свой взгляд на те или иные ее явления. Успех такой роли, как роль Меншикова, во многом зависит от умения впитать и творчески претворить на экране необходимые исторические знания. Этому всегда учит С. А. Герасимов.

Меншиков! Ничего однозначного нет в этом образе. Со всей определенностью о нем можно сказать лишь одно: это человек талантливый. Поэтому и удалось ему так скоро покорить Петра и с такой же головокружитель-



«В начале славных дел». Меншиков — Н. Еременко

ной быстротой впитать, усвоить все то, что увидел он при царском дворе. Это движение судьбы, характера, превращение из мальчишки-простолюдина в вельможу, в государственного деятеля масштаба, как мы знаем, немалого, и было для меня самым важным. Меншиков — идеальный исполнитель петровской воли, потому и был поднят столь высоко: без таких, как он, не мог бы Петр строить новую Россию. Вот почему так легко снисходили к некоторым его «шалостям». «Воровата рука, но верная», — говорил о нем Петр. В Меншикове все органично и сплавлено воедино — балагурство и умение управлять страной; беспредельная преданность делу Петра и оголтелое воровство за его спиной; отвага в бою и лихая удаль, с какой он мог при случае исполнить роль палача. Был он не только сподвижником Петра, но и другом, верным и искренним. Не случайно их всегда видели вместе и в истории их имена тесно связаны. Наверное, это справедливо, ибо фигура Меншикова, пожалуй, в чем-то не уступает самому Петру. Правда, его трагическая судьба в нашей дилогии осталась за кадром, но, играя счастливую пору его жизни, я не мог не помнить о фантастическом возвышении, сменившемся, в конечном счете, финалом драматичным. Кстати, это, думается, прекрасно знает не меньше нашего увлеченный эпохой Петра зритель. Многие хорошо знакомы не только с произведением Толстого, но и романом А. Соколова «Меншиков», а также с опубликованной о данном историческом периоде научной и мемуарной литературой.

У каждого актера есть какие-то свои, личные приспособления, для каждой отдельной роли — свои собственные. И если Жюльен Сорель накапливался во мне исподволь и постепенно, сначала на учебной площадке, а потом на сцене Театра-студии киноактера, где спектакль «Красное и черное» был поставлен намного раньше его экранного переложения, то здесь, в фильме о Петре, такого длительного периода накопления у меня не было, и потому в данном случае мне было важно совершенно другое: п о в е р и т ь, свыкнуться с мыслью, что я буду играть эту роль. Оказывается, это совершенно разные вещи: одно дело, когда верят в тебя, а другое — поверить самому. Мало читать о своем герое, мало репетировать, примерять на себя его многочисленные наряды, надо поверить в то, что он сам, его жизнь, его человеческая судьба на

время станут тобой, твоей жизнью, твоей судьбой. И вот когда — также, кстати, исподволь и постепенно — это состояние мной овладевало и во мне укреплялось, когда я окончательно и полностью уверовал, что это несбыточное и желаемое — мое, только тогда уже можно было выходить на съемочную площадку. Другое дело, что возникают сложности в процессе самой съемки. Но это уже совершенно иной момент работы над образом, впрочем, столь же естественный. В данном случае поначалу, например, сказывалась разность творческого опыта и даже возраста моего и исполнителя роли Петра Дмитрия Золотухина, — я старше его на восемь лет, а герои наши, как известно, были почти одногодки. Для него, не имеющего кинематографического опыта, было трудным уже само ожидание съемок. Он приходил на студию, готовый сразу встать перед кинокамерой, взволнованный и вдохновенный, а вместо этого надо было идти в костюмерную, гримерную, ждать установки света — то, что для нас было естественным и привычным, для него оказалось мучительным. Я потому останавливаюсь на наших творческих взаимоотношениях (по-товарищески мы сошлись довольно быстро), что работа у нас все время шла бок о бок, на едином дыхании.

Думаю, что огромная заслуга в быстром и естественном сближении на площадке актеров разного опыта и разных школ принадлежит также С. А. Герасимову, ибо те творческие задачи, которые он ставит, всегда лежат в русле генерального реалистического направления нашего искусства, направления, близкого всякому советскому художнику.

Тамара Макарова

Образ Натальи Кирилловны — после множества работ над образами современниц — оказался для меня совершенно необычным. Правда, были в моем творчестве экранизации, связанные с прошлой эпохой: «Маскарад» по драме М. Лермонтова и поставленный по мотивам сказов П. Бажова «Каменный цветок». Но обе эти работы, на мой взгляд, лишь подчеркивают исключительность того, что мне предстояло сделать в картине о Петре. Наталья Кирилловна не просто персонаж литературного произведения, но реально существовавшее историческое лицо, фигура, приковывающая к себе внимание историков разных поколений. Так что для меня, исполнительницы роли Натальи Кирилловны, речь шла в первую очередь о значимости этой личности в русской истории.

Она предстает перед нами в отсветах лучей, исходящих от гигантской фигуры ее сына и вызывает наш интерес именно по этой причине. Кроме того, образ матери Петра выписан у Толстого с особой тщательностью и любовью, что также налагало на меня, как на исполнительницу этой роли, особую и очень большую ответственность. Поэтому, прежде чем приступить к экранному воплощению образа, следовало с тщанием, подобным авторскому, уяснить, понять, приблизить к себе время, в котором действовала моя героиня, время страшной смуты и кровавой борьбы за власть. Тем более что царица Наталья Кирилловна принимала в этой борьбе, как известно, отнюдь не косвенное, но самое активное участие.

К тому же, хотя я и не играла на этот раз нашу современницу, ориентация С. А. Герасимова на современный аспект замысла фильма оставалась неизменной. И нам, актерам, соответственно, необходимо было помнить об актуальном, современном звучании исторического материала.

Помогало, как всегда, то, что Герасимов, открывая глубинные пласты воплощаемого характера, добивался ясности внутренних движений героини, психологической достоверности, уделяя при этом не меньше внимания внешнему рисунку роли — жестам, походке, манере держаться: ведь это царица!

Зрителю интересны конкретные особенности исторической фигуры, раскрывающейся пусть и в далеких от нас жизненных обстоятельствах. Мне в данном случае предстояло показать характер достаточно противоречивый: власто-

«Юность Петра». Наталья Кирилловна — Т. Макарова

любие Натальи Кирилловны прекрасно уживалось с нежным материнством, а естественная, не без основания, тревога за жизнь и судьбу сына ни в коей мере не ослабила стратегического чутья, четкого понимания расстановки сил. Так что, как видим, самоотверженная материнская любовь не ослепляла царицу (такое могло показаться лишь на первый взгляд по прочтении романа) — ее власть уверенно простиралась и над сыном. Была она, как считали многие современники, «суровенькая». Не случайно Софья в бессильном гневе называла Наталью Кирилловну «волчицей». Все эти черты образа были заложены в литературном источнике и непременно должны были выявиться на экране.

Кроме того, следует отметить и то важное обстоятельство, что роман очень стилизован. Сделано это А. Толстым талантливо, мастерски, речевые характеристики персонажей четко и строго индивидуализированы, так что перед исполнителями стояла еще и интонационная, языковая проблема. Например, использование в речи моей героини не только устаревших, но порой и вышедших теперь из употребления словесных форм вызывало удивительный интерес, с которым в своем экранном творчестве, мне, естественно, никогда не приходилось сталкиваться. Надо было освоить, сделать органичными для себя все эти церковнославянизмы, в которых выразилось тонко и точно подслушанное автором время России второй половины XVII века. Необычайно волнительным было для нас и соприкосновение с подлинной стариной при съемках в Кремлевских палатах: это создавало необходимое настроение, помогало вызвать соответствующее эмоциональное самочувствие.

Должна отметить еще, что в работе над ролью Натальи Кирилловны мне во многом был помощником и молодой артист Дмитрий Золотухин, исполнитель роли Петра, очень тонко ощущавший свой образ. Играть с ним было не просто интересно, я сказала бы даже, «удобно» — есть в нашем актерском лексиконе такое определение.

Несмотря на свой минимальный творческий опыт, Д. Золотухин оказался прекрасным, чутким партнером.

Творческий контакт — важнейшее условие работы на съемочной площадке, и тем радостней было снова работать с Герасимовым-режиссером, когда как бы само собой, без видимых усилий и напряжения создается атмос-

фера творчества, высокого искусства. Я говорю об этом с особой признательностью не только как близкий друг и соратник по долголетней работе в кино, но как актриса. Все мои главные экранные успехи, если они были, связаны с именем Сергея Аполлинариевича, с которым я была рядом всю свою жизнь. Вместе с ним мы начинали свой творческий путь, вместе, с картины «Семеро смелых», поднимали современную тему в кино, вместе растили новое поколение художников — актеров и режиссеров. И вот уже в который раз — начиная с фильма «Молодая гвардия», — остаемся верными традиции работать на съемочной площадке рядом со своими учениками.

Я безмерно рада, что осуществилась наша общая долголетняя мечта — поставить фильм о молодом Петре, и мне выпало счастье встречи с материалом прекрасным и поразительным по силе драматизма и накалу человеческих страстей.

Мы стремились воссоздать атмосферу того времени, прожить жизнь своих героев настолько достоверно и искренне, чтобы зритель увидел перед собой подлинные живые страницы нашего государства, обогащенные современным их пониманием.

Наталья Бондарчук

Зритель увидит меня в роли Софьи впервые, но для меня эта работа не новая, я начала ее в студенческие годы, когда училась во ВГИКе, в мастерской С. А. Герасимова и Т. Ф. Макаровой.

Впервые я показалась в этой роли на втором курсе и продолжала работать над образом своей героини так же, как и в случае с романом Стендаля «Красное и черное», в течение всех лет учебы. Так что это вторая, после роли Луизы де Реналь, студенческая работа, которой суждено было обрести кинематографическую жизнь.

Трудно ли было на съемочной площадке? Не знаю. Мне было радостно. Все — мое, узнаваемое, родное, сотни раз выверенное, передуманное, пережитое, и роль эта была мной очень любима. «Ты должна сыграть ее, как песню спеть!» — говорил мне учитель. И он был вправе требовать от меня этого — ведь мы все эти годы вместе трудились над образом и еще там, на вгиковской сцене, обрели то, что называется стержнем, идейной основой роли.

По сравнению с той, студенческой работой моя Софья в экранном варианте, конечно, изменилась. Во-первых, потому что изменилась я — уже накопился некоторый, и жизненный, и кинематографический, опыт, во-вторых, — и это самое важное — студенческая работа строилась целиком на линии Софья — Голицын — стрельцы, и наши внутренние актерские установки были локальны, «камерны». Теперь же, на экране, Софья уже вписана в контекст многофигурной эпической картины, что, естественно, потребовало от меня более глубокой психологической разработки характера.

С. А. Герасимов всегда стремился к тому, чтобы актер по-настоящему проникся его замыслом и вышел на уровень целостного, концептуального понимания характера, который актер призван воплотить. Только при таком серьезном, углубленном отношении к роли — и этому Сергей Аполлинариевич учил нас в мастерской и теперь, на съемочной площадке, уже тем, как строил творческий процесс, — можно стать подлинным автором своей роли, выражающим ясную, осознанную гражданскую позицию.

Мы всячески старались расширить свои представления об эпохе и, соответственно, углубить свои актерские суждения о ней. Но, честно говоря, все-таки больше всего любили слушать рассказы С. А. Герасимова об удивительных исторических характерах — Петре, Софье... Любовь эта объясняется не только тем, что Сергей Аполлинариевич прекрасный рассказчик, которого можно слушать без конца, о чем бы он ни говорил, но и элементарной актерской корыстью: в рассказах он уже как бы передавал и свою, всегда удивительно яркую, близкую нам, современным людям, трактовку истории и стилистику будущего сце-

нического (в мастерской), а теперь ставшего экранным повествования. Каждое слово, окрашенное неповторимым своеобразием, масштабом творческой, человеческой личности большого художника, становилось как бы камертоном, по которому актер мог легко настраивать свою игру, с которым сверял верность взятого им в работе тона.

Важнее всего была установка нашего учителя и режиссера — играть не царей и вельмож, а людей. Со всеми их достоинствами и слабостями, индивидуализированными чертами характера, не забывая при этом и речевой характеристики, в данном случае очень близкой к народной... То есть в работе над образом от нас прежде всего добивались «документальности» исполнения, как бы изнутри подсмотренной правды жизни, правды истории, которая обогащает культурный, духовный опыт современного зрителя.

Всем известно, что Софья была женщиной ума необыкновенного, в чем-то даже мужского склада, натурой не только страстной, но и необычайно властной, умеющей подчинять и покорять своему влиянию всецело — этим она выделялась среди царевен еще в юности. По тем временам она была человеком образованным: по существу, только с ней и занимались теремные учителя разного рода точными науками и языками. Видимо, здесь отчасти кроется причина ее связи с Голицыным, связи не только любовной, но и глубоко духовной, ибо он был одним из просвещеннейших людей своего времени, человеком передовых взглядов, вынашивавшим идею освобождения крестьян. Именно на эти его «прожекты» полунасмешливо намекает Софья в одном из эпизодов нашей картины. Вглядам этим она, естественно, сочувствовать не могла, так же как и поощрять их, ибо наверняка считала эти идеи сумасброд-

«В начале славных дел». Софья — Н. Бондарчук

ством и безумием, но затаенно, где-то в самых дальних уголках души, я думаю, своим возлюбленным восхищалась, проникнувшись уважением к его уму, мужественности и таланту. Ведь и сама она была натурой одаренной. Сильным, незаурядным виделся ее характер в романе, но истинные его глубины открылись мне в прочтении этого произведения С. А. Герасимовым. Именно по его решению в контекст роли было включено и все то, что мы знаем о Софье как исторической личности.

Здесь сказался также один из важнейших принципов Герасимова-режиссера: не бояться обилия, а бояться бедности материала, из которого сооружается здание фильма.

Да, Сергей Аполлинариевич стремился быть предельно точным и бережным интерпретатором романа А. Толстого. Однако он считал необходимым всемерно обогащать его материалом истории, который мог лишь развить, дополнить то верное и ценное, что есть в литературном первоисточнике.

Смелость, размах художнической мысли всегда чувствуешь в работе с С. А. Герасимовым. Решительными мазками набрасывает он общую историческую картину, на основе которой строится потом весь фильм.

С охотой и свободой С. А. Герасимов включает в свой замысел актерские находки в истолковании характеров, более того — он даже требует от актеров активной самостоятельности в этом смысле, полагая, что эмоциональная и непосредственная актерская натура, чутко улавливающая запросы своего времени, действенно и живо поможет проявиться в фильме той нити, которая связует историю и современность. Поэтому вполне естественно, что роль Софьи окрашивалась моими личными о ней представлениями и взглядами.

В романе Софья — фигура реакционная, но что-то мешало мне идти только по этому пути, во всяком случае я обязывала себя встать на позиции своей героини и в какой-то мере оправдывать ее, если не перед историей, то перед самой собой.

Да, ее сопротивление Петру — это сопротивление традиционно-догматического духа отживающего боярства. Но было несомненно и другое: неприятие ее исконно русской натурой новшеств с примесью немецкого толка. Уже сам характер воспитания Софьи не мог не привести ее на эти консервативные позиции, что в свою очередь обусловило ее борьбу за власть.

Как актрису меня не могла, конечно, не заинтересовать личная драма Софьи, ее яростная борьба за право любить и быть любимой. По тем временам царевна должна была вести потаенную, невидимую постороннему глазу жизнь, и прав был Толстой, когда писал, что не одна из них разбила себе голову о страшную стенку глухой монашеской кельи. Софья — первая, сумевшая добиться для себя личной свободы. Она любила не таясь — открыто и безоглядно. Но воспитанная в жестокости и в привычке к жестокости, была она в этом отношении Петру не только кровной, но и духовной сестрой. Слово «кровный» имеет тут и двойной смысл: все по тем временам было замешено на крови. Оба они были властителями, мановением руки лишающими людей жизни. Словом, мне довелось создавать образ человека умного, сильного, властного, волевого и вместе с тем жестокого и тираничного. Образ глубоко диалектический, который играть было безумно интересно. Все сцены, а у меня их было двенадцать, — напряженнейшие, динамичные, яростные.

Насколько мне удалось справиться с такой сложной ролью, судить не мне, но сами съемки, новая работа с моим учителем, как и всегда, оставили светлый след в душе. Очень рада, что в этой работе вновь трудилась рядом с бывшими своими сокурсниками — В. Спиридоновым и Н. Еременко, с моим партнером по фильму «Звезда пленительного счастья» артистом О. Стриженовым. Но совсем неожиданный подарок судьбы — встреча на съемочной площадке с одним из моих педагогов по мастерской Т. Ф. Макаровой. Вот это и было, наверное, самым дорогим — встреча с моими учителями, и уже не на студенческой скамье, а в профессиональном творчестве, возможность применить свои знания и умение, полученные в мастерской, в практической работе на правах единомышленника.

Сложное, но удивительно обогащающее творческий опыт испытание.

Я бесконечно благодарна моим учителям за то, что они продолжают вести меня по руслу, так мощно и глубоко проложенному ими в искусстве.

Сергей Филиппов,
оператор

Встреча в работе с Сергеем Аполлинариевичем Герасимовым была для меня на этот раз совершенно неожиданной. Несколько лет назад я должен был работать на телефильме «Красное и черное», но — не состоялось. Мог ли я тогда предполагать, что счастливая судьба все же сведет меня с Сергеем Аполлинариевичем на съемочной площадке и я стану трудиться у Герасимова в качестве оператора-постановщика?

...Я стою у кинокамеры в старинных палатах Кремля, а вокруг — свечи, много свечей, одна из них в дрожащих руках взволнованного, раздавленного горем Петра — снималась сцена соборования и причащения перед смертью царицы Натальи Кирилловны, ее прощания с сыном. Так начались для меня съемки фильма — процесс счастливый и радостный.

Мне кажется, что постоянная многолетняя работа с молодыми, только начинающими свой путь в кино актерами, режиссерами, операторами для Герасимова не случайна. Будучи Мастером, он в то же время никогда не становится пленником своего мастерства, своего колоссального кинематографического опыта, он всегда — в движении и даже готов отказаться от чего-то привычного для него ради неожиданно сверкнувшей новой, пусть пока еще и не вполне сформировавшейся идеи. Набирая группу из молодых, Сергей Аполлинариевич, бесспорно, рискует, не может не понимать, что рискует, но идет, как видно, на этот риск сознательно в расчете на живое, активное, не скованное наработанными штампами сотворчество. Порой даже возникает такое окрыляющее чувство, что не он, С. А. Герасимов, вводит нас, молодых, в кинематограф, хотя это именно так, а мы, молодые, помогаем ему, крупнейшему режиссеру, в художественном постижении каких-то очень важных вещей.

Конечно, я немало волновался, но Сергей Аполлинариевич был всегда рядом, его доверие вдохновляло, и работалось так, словно это не первая моя самостоятельная, создаваемая в содружестве с Мастером картина, а даже неведомо какая по счету.

Специфика съемок заключалась в том, что целые куски снимали в жанре исторической хроники, в картине очень много массовых, народных сцен, в которых для нас был важен и момент импровизации — поиск шел прямо на съемочной площадке.

Колористическая гамма в фильме во многом определялась свечным освещением. Иног-

Режиссер С. Герасимов и оператор С. Филиппов. Съемка в Кремле

да свечей в кадре было и до шестидесяти. Их подвижное, постоянно блуждающее пламя создавало тревожную, драматическую атмосферу в интерьерах. А на натуре в кадр врывалось яркое солнце, заливающее все изображаемое пространство. На этих световых контрастах и строилась, по существу, вся дилогия, ее изобразительное решение, призванное подчеркнуть диалектическое понимание авторами истории.

Были, конечно, в нашей работе технические трудности. Но, как ни странно, эти сложные условия, особенно меня как оператора, фактически не имевшего запаса пленки на порой неизбежный технический брак, только еще больше мобилизовывали, способствовали созданию на съемках деловой, исполненной общего энтузиазма атмосферы.

Борис Дуленков,
Александр Попов,
художники

В постановке этой большой и очень сложной картины мы встретились с поразительной по своей мощи эпохой, яркой, красочной, живописной и одновременно — мрачной и жестокой: поле деятельности для художника поистине бескрайнее, соблазнительный и волнующий для творчества мир. Этот мир надо было воплотить сначала в бесконечном ряде эскизов и набросков, а затем и в осязаемой живой яви.

Следуя замыслу Сергея Аполлинариевича Герасимова, который отнюдь не задавался целью проиллюстрировать роман, а работал над самостоятельным экранным произведением, мы стремились найти образ самого времени, выявить его дух, передать колорит, пластику.

Исторический фильм-дилогия — в каждой картине две серии — масштаб для Киностудии имени М. Горького чрезвычайно большой, но трудности и сложности никого не испугали. Постановочный, костюмерный, бутафорский цехи — все работали увлеченно, с максимальной отдачей.

Источником же той творческой энергии, с какой трудились не только профессионалы-кинематографисты, но и все, кто помогал нам решать нелегкие постановочные задачи, был сам С. А. Герасимов. Его интересовало, заботило решительно все, до самой мелочи. И не случайно. Ведь историческая деталь в руках Герасимова-режиссера, даже небольшая, неизменно обращалась в мощное выразительное средство, помогающее создать необходимый драматический образ. Поэтому мы, художники, стремились именно к детальной проработке фона действия, к максимальной его подлинности. Работая в рамках художественных требований, предъявленных к нам фильмом и его постановщиком, мы пытались — в декорациях ли, на натуре — добиваться той материальной фактурной плотности среды, которая дала бы С. А. Герасимову почти такую же возможность для режиссерской импровизации, художественного использования среды, как и реальная, а не воссозданная, действительность.

Стараясь сделать среду максимально естественной и органичной, мы и хлопотали о разрешении снимать в интерьерах Кремля. Получили даже возможность «подгримировать» и подстроить на натуре фасады в самых различных музеях — в Новодевичьем монастыре, в Загорске, Суздале, Костроме. В нашем распоряжении были уникальнейшие шедевры старины — ювелирные изделия, иконы, картины, различные предметы быта. И наши бутафоры трудились с таким искусством, что отличить копию от подлинника порой не могли и мы, художники. В фильме есть сцена, где на двойном троне, оригинал которого хранится в Оружейной палате, восседают оба юных царя — Петр и Иван: этот трон также сделан руками мастеров-бутафоров. А вот карета в картине подлинная, мы обнаружили ее в Калужском музее, правда, пришлось ее несколько подновить, а целый ряд вещей приходилось, наоборот, «старить» — так что работы было много. Достаточно сказать, что на постройку декораций и воспроизводство вещ-

ного мира эпохи Петра ушло целых три года.

Но, помимо этого, нужно было еще строить и корабли! Чтобы соорудить эти громадины на студии, не могло быть и речи, их делали на верфях, в рыболовецком колхозе имени Калинина на Новой Ладоге. Ребячьими руками из ленинградского кружка по морскому делу были оборудованы двадцатиметровые — по тридцать весел с каждой стороны — лодки-каторги, энтузиасты из Ленинграда пригнали на Новую Ладогу и свои личные, самодельные, внешне похожие по облику на петровские суда. Здесь же, на Новой Ладоге, была построена кузница, где Петр учился у Жемона кузнечному делу. Летнюю резиденцию царя в селе Преображенском воспроизвели в архитектурном заповеднике Суздаля, в павильонах были построены дома Бровкиных, Буйносовых, кабак, острог, подвал Троице-Сергиевой лавры. Не надо забывать при этом, что все сцены, связанные с Немецкой слободой, Англией, Голландией и Францией, снимались в ГДР, в районах Потсдама, Ростока, Дрездена, Квидленбурга, где с неменьшим энтузиазмом трудились декораторы, бутафоры, костюмеры и пошивочники студии ДЕФА.

Работа художников и всей огромной армии так преданно и истово помогавших нам людей находилась под неусыпным и вдохновенным вниманием самого главного энтузиаста — постановщика фильма Сергея Аполлинариевича Герасимова.

Иной раз диву давались, откуда черпает этот человек время и силы. Глядя на него, не могли трудиться иначе и мы. Знали: многое из того, над чем корпели днями и ночами, всего лишь промелькнет на экране за одно мгновение, и тем не менее работали с максимальной точностью, стремились к подлинности, к истинному воссозданию образа эпохи, о которой рассказывает фильм.

Художники Б. Дуленков и А. Попов

Сергей Юткевич

Поэтика кинорежиссуры

Введение в тему

Кто бы мог подумать, глядя на чаплинские фильмы, еще накануне смеясь до слез над трюком на ярмарочном экране, — кинооператор в нашем жестоком веке сошел с ума — одноглазый Полифем, вооруженный холодным, как лед, объективом, в ста фотоклетках в одну секунду заключает ужас тысяч людей, животных, смерть мира — всю правду об аде и дьяволах на этом свете, всю правду о нас с вами.

Тадеуш Кубяк

Один известный ученый в предисловии к своей фундаментальной монографии благодарил близких людей, убедивших его в том, что несовершенная, но существующая книга лучше совершенной, но несуществующей.

И хотя я не слышал настояний со стороны своих друзей, все же решился написать эту книгу, заранее зная о ее несовершенстве. Предметом ее должно стать искусство, но как следует говорить о нем, мне до сих пор было не очень ясно.

В поисках образца я стал читать разные научные статьи и в одной из них — «Об интегративных аспектах взаимодействия видов искусства» — прочел:

«Противоречие, возникающее на этой основе, заключается в несоответствии колоссального расширения и изменения «жизненного» состава всех подобных семантически-изобразительных признаков, а также «стихийности» и «энтропийности» их объективного умножения задачам их целостного усвоения нашим сознанием. Здесь-то и заявляет о себе структурирующая активность творческого сознания человека. Противоречие разрешается тем, что градуированная шкала семантически-выразительных значений жизненного материала — будь то звук, цвет, слово, движение, объем и т. п. — приобретает для каждого из них в отдельности структурно-упорядоченную системность «говорящего» чувству «языка формы», элементы которого наделяются отчетливой «доминантностью», внутренним тяготением к своему «центру» и собственной «разрешающей» гармонизованностью» [1].

Признаюсь, я пришел в отчаяние, когда прочел этот отрывок, так как, во-первых, мало что в нем понял, а во-вторых, потому что осознал свое явное неумение (да и нежелание) беседовать об искусстве, пользуясь столь зашифрованным кодом.

Однако зная, что именно он и считается иногда доказательством серьезного научного подхода к явлениям искусства, вынужден заранее оговорить свой сознательный отказ от претензий подобного рода. Ссылаюсь, на всякий случай, в оправдание своей позиции, на мысль Достоевского: «Чрезмерная ученость не всегда есть тоже истинная ученость» [2]. И на его же упрек Кавелину: «Живая жизнь от Вас улетела, остались одни формулы и категории, а Вы этому как будто и рады» [3].

Все это, однако, так, к слову. Важно ответить на вопрос, почему все-таки автор осмелился обратиться к столь сложной теме, как поэтика режиссуры. Частичное оправдание себе он, возможно, найдет, например, в «Путевых

Главы из книги.

[1] В сб. «Взаимодействие и синтез искусств.». Л., 1978, с. 22.

[2] В сб. «Деятели искусства об искусстве». М., 1973, с. 46.

[3] «Неизданный Достоевский». — «Литературное наследство», т. 83. М., 1971, с. 678.

заметках бакалавра музыки», адресованных Ференцем Листом в форме письма к Жорж Санд в январе 1837 года:

«Я твердо убежден, что в отношении художественных произведений существует такой вид философской критики, выполнить которую никто не сможет лучше самих художников. Не смейтесь над этой моей идеей, какой бы странной она ни показалась Вам в первый момент. Разве Вы не согласны, что художник, которым владеет стремление к правдивости, — спустя некоторое время после создания своего произведения, когда лихорадка вдохновения оставила его, когда он излечился как от шума славы, так и от вызванного неуспехом разочарования, — будет знать гораздо лучше всех Аристархов на свете, в чем его недостатки, какие стороны его произведения неудовлетворительны и почему они таковы» [4].

Выше я написал «частичное» оправдание, потому что бесспорным можно считать право художника на критический разбор своего личного опыта, и этим правом автор не преминет воспользоваться, но избранный им предмет изучения неминуемо заставит последовать дальше и приведет к завету Пушкина: «Критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусств [и] литературы. Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, — на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений» [5].

Отнюдь не претендуя на современное знание предмета, автор с удовольствием последует призыву к «деятельному наблюдению современных замечательных явлений». Придется также заняться и выяснением некоторых, казалось, давно установленных и как будто не подлежащих уточнению истин — например, права кино называться искусством. Сравнительно недавно с удивлением я прочел суждения польского критика Александра Ледоховского под заголовком «Улетающие призраки»:

«Книги, а не фильмы были важны: Гомер и Софокл, Шекспир и Сервантес, Мильтон и Дидро, Бальзак и Толстой, Достоевский, Горький, Пруст, Джойс, Камю... Они учили всматриваться в космос и в глубь самого себя... Из литературы родилось очень много фильмов — плохих, средних, хороших, — из кино не вышло ни одной хорошей книги...

Культурная периферийность фильма возникает из его структуры и функции. У литературы есть традиции, кино — внебрачное дитя XX века. Литература может спорить, доказывать, противопоставлять очевидному, кино может только сказать — «так есть», продемонстрировать фотографические образцы — в результате поверхностные... Кино по сравнению с литературой является тем же, чем неоновая реклама по сравнению с картиной Рембрандта» [6].

Какой странный рецидив презрительного барского отношения к одному из самых действенных искусств нашего века! Разве нужно доказывать, что рождение книг никогда не входило в функции или обязанности кино, хотя сегодня уже нетрудно привести примеры подлинного оплодотворения кинематографом других искусств — литературы в первую очередь.

А тезис о «культурной периферийности фильма» и отсутствии у него традиций просто-таки взывает к энергичному опровержению, чем и собирается заняться автор этих строк.

И все же, увы, он должен с горечью признать, что упрек польского защитника первородства литературы в «поверхностности» кино справедлив, но отнюдь не по причине его «внебрачного» происхождения. И это тоже должно стать предметом безжалостных, но доказательных размышлений.

Может показаться, что я придаю слишком большое значение случайному высказыванию критика, но мне пришлось и ранее встречаться с подобными определениями. У француза Поля Валери они касались преимуществ театра, а не литературы:

«Только театр умеет передать жар и свежесть мгновения, именно этого не нахожу я в

---

[4] Цит. по кн.: «Музыкальная эстетика Франции». М., 1974, с. 127.

[5] Пушкин А. С. Полн. собр. соч., М., 1949, т. 11, с. 139.

[6] «Film», 1977, № 25, s. 11.

кино. Любой кадр связан с мыслью о прошлом, и то, что в нем показано, показывает, что этого больше нет. Мы подсознательно чувствуем, что все нами видимое не совершается, но уже совершилось, прежде чем появиться на свет. Перед нами отжившее, которое хочет ожить в нас».

И далее поэт пишет об актерах театра: «... Они представляются нам существами более свободными и, следовательно, более подлинными, нежели закостеневшие в своей неизменности призраки, которых источник света проецирует на экран» [7].

Итак, французский писатель в 40-е годы и польский критик в 1977 году говорят о мертвящей призрачности экранных образов, тем самым отказывая им в жизненной силе подлинного искусства.

Значит, следует оспорить и противопоставление театра кинематографу. Автору наперекор захочется доказать пользу и радость плодотворных связей двух соперничающих искусств, попутно прояснив природу структур экранного времени.

Но вот уже автор ловит себя, как говорится, на слове: в его лексикон проникли те самые «интегративные аспекты» и «элементы отчетливой доминантности», от которых он пытался бежать на первых страницах своей будущей книги.

Как заклинание от подобных искушений, спешу повторить определение Бориса Пастернака, однажды очень точно сказавшего, что «книга есть кубический кусок горячей, дымящейся совести — и больше ничего», и затем добавившего: «Неумение найти и сказать правду — недостаток, которого никаким умением говорить неправду не покрыть».

Так, взяв себе в союзники поэтов, композиторов, живописцев и коллег-режиссеров, позволю вести разговор по совести, без всяких поучений и рецептов, следуя лишь компасу личного вкуса и опыту долгой жизни в искусстве. Тешу себя слабой надеждой, что когда-либо и кому-нибудь смогут пригодиться крупицы этого опыта, как мне помогли мысли и поступки моих учителей и старших коллег.

И еще одна необходимая оговорка — в этом свободном плавании вехами могут служить не только те, что расположены в главном фарватере. Юрий Николаевич Тынянов не зря предварял сборник статей своих учеников, посвященный поэзии XIX века:

«Факты самого третьестепенного значения имеют такое же право на исследование, как и самые важные, и вопросы, возникающие в связи с их изучением, часто впервые помогают подойти к этим самым важным фактам... Литературная ценность того или иного явления не должна затуманивать характерных явлений эпохи, им не исчерпывающихся» [9].

Если этот совет бесспорно справедлив в отношении устоявшихся поэтических явлений прошлого века, то тем более надо последовать ему при оценке и выборе людей и фактов в искусстве, находящемся в процессе непрерывного становления. Поэтому в финальном разделе, условно озаглавленном «Моя синематека», я позволил себе обращаться к явлениям, часто не умещающимся в кинохрестоматиях.

Окончательную объективную оценку им принесет, может быть, только время, и то при обязательном условии возникновения долгожданной возможности такого же неоднократного обращения к фильму, какое мы имеем в случае с книгой.

Кассетное кино обещает нам создание личных и общественных кинотек, с полки которых можно будет достать в любое время любимый или нужный фильм.

Пока же будем довольствоваться посещением тех самых темных залов, которые в свое время презрительно окрестили «киношками», но ведь именно в них Андрей Белый сумел разглядеть отнюдь не инкубатор призрачных сновидений, что можно было бы ждать от него, одного из вождей символизма.

В статье, помещенной в журнале «Весы» за 1908 год (оцените дату!), поэт писал о «синематографе»:

---

[7] Валери Поль. Об искусстве. М., 1976, с. 339.

[8] Цит. по ст.: Хмельницкая Тамара. О Тынянове. — «Звезда», 1974, № 9, с. 184.

«Он возвращает нам простые истины, захватанные грязными руками; возвращает человеческое милосердие, незлобивость без всякой теоретики — просто, улыбчиво... Многие посещают синематограф только тогда, когда душа у них в синяках. Напрасно, приходили бы чаще — синяков бы не было.

...Синематограф — демократический театр будущего, балаган в благородном и высоком смысле этого слова» [9].

Как известно, мой учитель Вс. Мейерхольд лучшую и программную статью своей книги «О театре» озаглавил «Балаган». В ней он презрительно отзывался о натурализме, отождествляя его с тогдашним кинематографом (не забудем, что статья помечена 1912 годом), а о Балагане писал с большой буквы:

«Как целый ряд театров, все еще насаждающих натуралистическую драму и драматическую литературу, годную лишь для чтения, не может помешать росту пьес подлинно театральных и отнюдь не натуралистических, так кинематограф не может помешать веянию идей Балагана.

Теперь, когда царит кинематограф, нам только кажется, что Балагана нет. Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму» [10].

Мастер (как мы, ученики, называли его) ошибся в том, что провозглашенный им Балаган, изменяя свой лик, нашел новую форму воплощения именно в кинематографе — достаточно назвать только одно имя великого балаганного клоуна — Чаплина.

И Мейерхольд вскоре почтительно склонился перед его гением.

А перечисляя в 1935 году своих учеников (от которых Мейерхольд сам так часто отказывался), он выбрал всего пять, из них четырех, связанных именно с кино, — это были Эйзенштейн, Юткевич, Экк, Федоров (поставивший в то время фильм о Достоевском «Мертвый дом») [11].

Поэтому пусть не удивляется читатель, что автор и в дальнейшем решительно предпочтет извилистым закоулкам храма искусств, где он рискует споткнуться о различные «интегративные аспекты энтропийности», открытое площадное пространство балагана и тем самым убережет свою душу от синяков, которые и так часто выпадали на его долю.

Сапожник или художник? Размышления о профессии с двумя полемическими отступлениями

Очевидно, прежде всего надлежит выяснить, что составляет суть той профессии, которой посвятил автор большую часть своего земного существования.

«Сапожник делает сапоги, столяр — столы, а что делает художник? Он ничего не делает; он творит. Неясно и подозрительно». Так писал теоретик ОПОЯЗа О. М. Брик в первом (и единственном) номере журнала «Изобразительное искусство», вышедшем в революционном Петрограде в 1919 году.

Можно и сегодня продолжить тот же ход размышлений. Например: что делает актер? Играет. Что делает композитор? Сочиняет музыку. Что делает поэт? Сочиняет стихи. Что делает живописец? Пишет картины. Что делает архитектор? Строит. Что делает режиссер? Ставит. Неясно и даже подозрительно.

Что является его «материалом»? В других профессиях все ясно: у живописца — это краски, у скульптора — дерево или камень, у писателя — слово, у актера — его тело и голос. У каждого — свое. У режиссера ничего своего — все чужое, все «напрокат», все неосязаемо, бесплотно.

В кино (как и в театре) режиссер называется еще и «постановщик». Но сценарий пишет кинодраматург, роли исполняют актеры, художник строит декорации, оператор снимает, звукооператор записывает звук, снятую пленку склеивает монтажер, на экран картину выпускают прокатчики.

Однако критики часто называют кинорежиссера автором фильма. В чем же заключается его авторство?

В кино режиссер — невидимка. В театре он может выйти в конце спектакля на сцену и по-

---

[9] «Весы», 1908, № 7.
[10] Мейерхольд Вс. О театре. М., 1912, с. 164.
[11] «Творческое наследие В. Э. Мейерхольда». М., 1978, с. 87.

благодарить актеров за игру, а зрителей за аплодисменты. Даже дирижер (по аналогии — исполнитель чужих партитур) виден — вы можете благодаря пластике его движений полнее воспринимать музыку.

Раз уж речь зашла о музыке, то стоит вспомнить, как своеобразно характеризовал свою профессию Игорь Стравинский в книге «Хроника моей жизни». Цитируя одно из писем Чайковского: «С тех пор, как я начал писать, я поставил себе задачей быть в своем деле тем, чем были в этом деле величайшие музыкальные мастера... т. е. не то чтобы быть столь же великим, как они, а быть так же, как они, сочинителем на манер сапожников... (Они. — *С. Ю.*) сочиняли свои бессмертные творения совершенно так, как сапожник шьет сапоги, т. е. изо дня в день и, по большей части, «по заказу», — композитор писал: «Как он прав! В самом деле, если назвать лишь самые известные имена — Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, не говоря уже про старых итальянцев, — разве все они не сочиняли точно так же?» [12].

Итак, по свидетельству таких разных художников, как Чайковский и Стравинский, термин «сапожник» вовсе не бранный, а, напротив, весьма почтенный, и он, как можно понять двух прославленных музыкантов, противостоял в их понимании неорганизованному дилетантизму, воспевал дисциплину труда и вовсе не придавал уничижительного значения понятию «заказ».

Отсюда сделаем вывод — профессию режиссера вряд ли стоит подвергать сомнениям и считать подозрительной только потому, что ему также часто приходится работать «по заказу». Однако что же является конкретным материалом его творчества, в чем заключена его природа — все это подлежит выяснению.

Этому, собственно, и посвящены страницы данного труда.

А значит, придется начать с генеалогии. Особенно потому, что прежде всего надо разрушить заклятый круг чисто кинематографического зазнайства и нигилизма, согласно которому кино объявляется искусством, лишенным каких-либо корней в культуре прошлого; особенно преступным считается всякое упоминание о родстве с «врагом номер один», то есть с театром.

Однако профессия режиссера возникла задолго до появления изобретения Эдисона и Люмьеров, претерпев значительную эволюцию. История не донесла до нас имена постановщиков не только пьес античных авторов, но и пьес Шекспира или Лопе де Вега.

Но это не значит, что на сценических площадках царил хаос, наоборот, регламентация была довольно строгой, так как основывалась она на традициях, передававшихся от поколения к поколению.

«Как известно, театр XVIII века не знал особого института режиссуры; организатором и руководителем спектакля являлся в это время либо один из главных актеров (например, Гаррик, Лекен, Экгоф, Шрёдер), либо сам драматург (Вольтер, Дидро, Лессинг, Гёте, Гоцци). Таким типичным драматургом-режиссером был и Гольдони; он служил в театре на жалованье, сочинял его репертуар, распределял роли в пьесах, руководил подготовкой спектакля, заботился о пополнении труппы новыми актерами и обучал их новым приемам исполнения своих комедий» [13].

То, что функции режиссера выполнял драматург или актер, вовсе не обозначало отсутствие того, что мы называем постановочным решением, и на сцене отнюдь не царило примитивное или упрощенное оформление. Издавна применялась сложная машинерия, позволявшая воспроизводить, казалось, самые сложные декоративные эффекты — тому свидетельство различные феерии как английского, так и французского театров XVIII и XIX столетий; до нас дошло и теоретическое их обоснование.

Еще в 1673 году в так называемой «рукописи Маэло», художника Бургундского отеля, единственного в эту эпоху публичного театра в Париже, мы находим «теорию симультанных декораций»: «...своеобразный дневник, какой

[12] Стравинский Игорь. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 242—243.

[13] Мокульский С. О театре. М., 1963, с. 40.

имели обыкновение вести декораторы XVII века, занося в него все декорации и реквизит, какой им нужно было поставить для той или другой пьесы. Такие записи составлялись декораторами под руководством актеров» (разрядка моя. — *С. Ю.*) [14].

Это то, что мы знаем об европейском театре, но ведь не следует забывать, что еще более длительной и обширной была практика театров Востока, особенно Китая и Японии.

Там безраздельно и строго царила традиция, выработанная веками. Сложная знаковая система, регулирующая все элементы спектакля, вплоть до самых мельчайших деталей, до мазка в гриме актера или расположения складки на его костюме, создала незыблемую структуру, сохранившуюся, почти без изменений, до наших дней.

Она, с одной стороны, оказала несомненное и благотворное влияние на современный театр Запада, а с другой — затормозила эволюцию сценического искусства в самих странах Востока. Впрочем, не берусь сегодня установить, насколько благотворным оказалось редкое проникновение в театры Востока стилистики натуралистической и литературной западной драмы, зато с уверенностью могу констатировать плодотворность общения западного театра с истоками подлинной театральности, пронесенными сквозь века наследниками древней культуры.

Человек с палочкой

Появление режиссуры как самостоятельной профессии можно сравнить с процессами, происходившими в музыке, где также постепенно выделилась роль человека с палочкой, то есть дирижера.

Интересно отметить, что эволюцией этой профессии заинтересовался поэт О. Мандельштам, который в своей книге «Разговор о Данте» прослеживает следующие этапы: в 1732 году такт (темп или удар) начинает отбиваться рукой, ранее это проделывалось ногой, в 1753 году барон Гримм называет дирижера Парижской оперы дровосеком, так как он следует обычаю, установившемуся во французской опере со времен Люлли, отбивать такт во всеуслышание, в 1810 году на Франкенглазузенском музыкальном празднике, отмечает в своей автобиографии Шпор, он дирижировал «без малейшего шума и без всяких гримас» палочкой, скатанной из бумаги.

Не надо забывать, что в те времена дирижер, или правильнее сказать концертмейстер, сидел в оркестре или стоял лицом к публике, и лишь Вагнер произвел революцию, впервые повернувшись лицом к музыкантам.

Но профессия дирижера неоднократно подвергалась атакам: одни сомневались в ее творческой полноценности по сравнению с деятельностью композитора, другие — это были главным образом оркестранты — обвиняли его в излишней и ненужной диктатуре (кстати, у нас одно время расцвела идея «персимфанса» — оркестра без дирижера).

О. Мандельштам и эти вопросы не оставил без проницательного ответа. Он писал: «Что первее — слушанье или дирижирование? Если дирижирование лишь подталкиванье и без того катящейся музыки, то к чему оно, если оркестр и сам по себе хорош, если он безукоризненно сыгрался? Оркестр без дирижера, лелеемый как мечта, принадлежит к тому же разряду «идеалов» всеевропейской пошлости, как всемирный язык эсперанто, символизирующий лингвистическую сыгранность всего человечества.

Посмотрим, как появилась дирижерская палочка, и мы увидим, что пришла она не поздно и не рано, а именно тогда, когда ей следовало прийти, и пришла как новый, самобытный вид деятельности, творя по воздуху свое новое хозяйство» [15].

Поэт был прав, подчеркивая самобытность профессии дирижера. Если история музыки раньше знала имена композиторов, становившихся «по совместительству» за дирижерский пульт (между прочим, это вовсе не означало, что они оказывались лучшими толкователями

---

[14] Мокульский С. О театре, с. 129.

[15] Мандельштам Осип. Разговор о Данте. М., 1967, с. 39.

собственных произведений), то XX век уравнял с великими авторами музыки дирижеров, которым никак нельзя отказать в праве называться самостоятельными и равнозначащими творцами, — вспомним лишь такие имена, как С. Кусевицкий, А. Тосканини, Ф. Штидри, Л. Никиш, Л. Стоковский, Г. Караян, Е. Мравинский.

И вот что примечательно — никто не ставил им в вину, что они сами не сочинили ни одной ноты: истолкование чужих партитур нисколько не лишало их права считаться полноценными художниками и не позволяло считать их деятельность вторичной.

Напротив, если некоторые из дирижеров заболевали комплексом неполноценности и принимались сочинять музыку, то в большинстве случаев она получала полупрезрительное название «капельмейстерской». И поделом, так как являлась вторичной или дилетантской, если автор не обладал сильной творческой индивидуальностью в области композиции, хотя был наделен ею как исполнитель.

Раздельность профессий отнюдь не признак слабости, наоборот, предельное усовершенствование мастерства в избранной области является свидетельством силы. Кстати, я присутствовал на концерте, где Стравинский дирижировал своей «Весной священной», и это было очень слабо, но от этого он не становился хуже как композитор, а Бернстайн или Мравинский так исполняли симфонию Шостаковича, что его сложнейшая музыка раскрывалась с той же силой, с какой она задумывалась и была написана автором.

Однако всякая, даже робкая попытка провести параллель между дирижером и кинорежиссером встречала немедленный отпор, как унижительная и лишающая кинематографиста звания автора. Термин «авторское кино» замелькал на страницах кинопрессы, так и не получив окончательной дефиниции, а от неумеренного и неумелого употребления принес много вреда, особенно начинающим кинематографистам.

Поэтому, опередив здесь общее развитие центральной темы, возникает потребность ввести

Весьма полемическое отступление об авторском кино

Прежде всего историческое уточнение о возникновении самого термина «авторское кино». Он появился в конкретных условиях французского кино 60-х годов, в эпоху рождения так называемой «новой волны». Ему предшествовала броская формулировка режиссера Александра Астрюка (увы, не оправдавшего возлагаемых на него надежд) о «камере-стило» — то есть об уравнении труда кинематографиста и писателя и тем самым о праве режиссера распоряжаться киноаппаратом с той же свободой и независимостью, с какой литератор владеет пером.

Потребность в такой декларации во славу индивидуальности режиссера органически возникла, как одна из форм протеста против установившихся к тому времени стандартов коммерческого кино, диктуемых мощной корпорацией продюсеров.

В этом европейская кинопромышленность, и, в частности, французская, продолжала копировать голливудскую систему, которая, кстати, к тому времени также стала трещать под напором телевидения и так называемых «независимых» продюсеров, не находившихся на контрактах у крупных фирм.

Посетитель кинотеатров стал повсеместно задыхаться от штампов «фабрики снов»; социальный опыт, особенно молодого поколения зрителей, сформировавшихся в военную и послевоенную эпоху, стал требовать как тематического, так и эстетического приближения к жизненным проблемам и их более реалистическому отражению на экране.

В момент появления во Франции «новой волны», казалось, она отвечала именно этим пожеланиям. Но очень скоро наступило разочарование.

Реформы затронули прежде всего условия производства: отказ от дорогих павильонов и кинозвезд, облегченные сметы и съемочные группы, преобладание натуры, а эстетические новшества выразились в «разорванности» сценарного повествования, импровизации в игре актеров, портативной камере и съемке «с рук»,

а главное, в отмене, казалось, непреложных правил классического монтажа, предусматривающих плавность переходов и внятность рассказа. Почерк режиссеров действительно стал различным, но у многих приобрел завитушечность, ритмическую спазматичность. А во всем, что касалось содержания, за редкими исключениями, наступила просто беда.

Круг изображаемых явлений резко сузился, сведенный к эпизодам либо автобиографическим, либо к сексуально-уголовным происшествиям из быта «золотой молодежи», псевдоинтеллектуалов, гомосексуалистов и «милашек» (так назывался фильм Шаброля) разных сортов.

Вся эта «революция» (ее приходится ставить в кавычки) сопровождалась низвержением вчерашних «кумиров» кино, что в принципе было неизбежно, но проходило в настолько несправедливо грубой форме, что сегодня об этом вспоминается со стыдом.

Избрание во Французскую академию Рене Клера, подлинного автора кино, мастера и новатора, сопровождалось улюлюканием «левой» кинопрессы, а передовица одного из таких киножурналов была даже озаглавлена «Труп под Куполом» (так называют в Париже академию).

Марсель Карне, чьи фильмы, созданные в содружестве с поэтом Жаком Превером, были и остались гордостью национального и мирового кино, подвергся форменному остракизму за первый правдивый фильм о французской молодежи («Обманщики») и был обречен на долгую безработицу. Имя Клода Отан-Лара, чьи картины «Дьявол во плоти» и «Пересекая Париж» также являются авторскими произведениями, служило мишенью для издевок разгулявшихся кинокритиков. Из соотечественников они пощадили лишь одного Жана Ренуара, но зато подняли на щит Альфреда Хичкока и нескольких второстепенных американских режиссеров, объявив их «настоящими авторами», хотя они всю жизнь ставили картины по сценариям опытных голливудских драмоделов.

В этом вопросе и выявилось главное недоразумение с понятием «авторское кино»: первым и обязательным его признаком объявлялось сочинение сценария самим режиссером.

Бессмысленно было бы оспаривать значение таких гениев мирового кино, как Чаплин, Эйзенштейн, Довженко, Рене Клер, Вертов или Бергман, которые являлись полноценными и единственными авторами основных элементов своих фильмов.

Но ведь вровень с ними существовали не менее великие Гриффит, Джон Форд, Пудовкин, Де Сика, Куросава, Козинцев, Бунюэль, чьи картины создавались в содружестве с профессиональными кинодраматургами или на основе литературных источников, и вряд ли на этом основании кто-либо осмелится лишить их права называться авторами кино.

Сейчас, когда полемические страсти несколько поутихли и спорный термин стал применяться (к сожалению, у нас почти огулом) к каждому фильму, в котором проступает индивидуальность режиссера — что, между прочим, должно в принципе вменяться в его обязанности, — можно спокойно прислушаться к трезвым голосам тех художников, которых уж никак нельзя заподозрить в тяготении к творческой обезличке.

Вот что писал, например, Ален Рене, один из признанных лидеров «новой волны» и, может быть, самый одаренный:

«Автор фильма, по моему мнению, это господин, который сам пишет для себя сценарии и вращается в своем очень личном мирке, который он и хочет выразить. Но это не мой случай. Идеалом моим остается снимать фильмы совершенно разные, каждый раз непохожие друг на друга и с использованием новой техники... Я нахожу термин «автор фильма» слишком претенциозным и помпезным и поэтому отвергаю его» [16].

А вот совсем другой художник, на сей раз из социалистического лагеря, обладающий не менее индивидуальным почерком, Иржи Менцель; его фильмы «Поезда особого назначения», «Капризное лето», «Кто ищет золотое дно» — приметное явление в чехословацком кино:

«Авторский фильм, по-моему, некоторое недоразумение. За исключением таких гигантов,

---

[16] «Sequence», 1974, № 76, с. 23.

как Орсон Уэллс или Василий Шукшин и им подобных, я не могу вспомнить никого, кто бы мог сделать хороший фильм без приличного литературного сценария... Кино сложное ремесло, его должны делать минимально двое. Тот, кто его пишет, и тот, кто снимает» [17].

И, наконец, тот самый гигант, на которого ссылается Менцель, Орсон Уэллс, писал:

«Теперь я думаю, что только писатель может помочь кинематографу выйти из тупика... В наше время сильно переоценивается роль режиссера, тогда как писатель не занимает даже принадлежащего ему по праву почетного места. Такие люди, как Марсель Паньоль или Жак Превер, хотя они скорее сценаристы, чем режиссеры, все же играют гораздо большую роль во французском кинематографе, чем кто бы то ни было другой. Я придерживаюсь той точки зрения, что писателю должно принадлежать и первое и последнее слово в создании фильмов» [18].

Итак, то, в чем заключаются присущие только режиссеру свойства, это и все то, что надлежит выяснить в первую очередь, не подменяя их спецификой совсем другой и также требующей своего мастерства профессии — сценариста.

Увы, переполняется кинематограф «капельмейстерскими» сценариями как раз тогда, когда режиссеры (и не только молодые) переоценивают свои силы и способности и во имя «самовыражения» начинают кичиться авторством, выходя на экран с дилетантскими окололитературными поделками.

Оглядываясь на прошедшие годы, сегодня уже можно с уверенностью сказать, что не было большей беды для двух последних поколений начинающих кинематографистов как на Западе, так, к сожалению, частично и у нас, чем некритическое подражание провокационной «раскованности» Годара и связанной с этим недооценкой роли кинодраматургии как первоисточника авторского фильма без кавычек.

Чтобы подвести итог размышлениям об этом, столь неправильно истолкованном явлении — авторское кино, — следует вспомнить горькие слова Роберто Росселлини из его неоконченной статьи. «Сорок лет назад мы все жаждали нового кино. Именно тогда и начал расцветать авторский фильм. Что же произошло потом? Сегодня так называемое авторское кино превратилось в экзерсисы пустого личного эстетизма. Это абсурдное и убогое явление, к большому сожалению, широко распространено, оно имеет своих ярых поборников, которые поднимают его на щит» [19].

Но гораздо большей бедой, чем кичливость режиссуры и переоценка ее роли, является отсутствие режиссуры как таковой, как самостоятельного искусства, в бессчетном количестве фильмов, несмотря на то, что в их титрах значится фамилия постановщика.

Увы, сложная и специфическая структура кинематографа допускает существование режиссуры, «не имеющей лица» и сводящейся лишь к администрированию и более или менее умелому использованию способностей хорошо подобранной группы сотрудников.

Казалось, в театре это невозможно, поскольку работа режиссера находится там как бы на виду, но критики не раз отмечали схожие явления и там.

В кино так называемая «специфика» допускает возникновение, я бы сказал, «режиссеров-призраков». Вышеупомянутый Орсон Уэллс, прошедший, что называется, огонь и воду голливудской и всякой иной капиталистической системы производства фильмов, приходит к следующему печальному выводу: «Режиссура — та область художественного творчества, где посредственностью скорее всего добиваются успеха. Сделав первый шаг, можно затем заниматься режиссурой в течение тридцати лет, и никто не заметит, что вы не в состоянии даже написать свое имя. Вам дают хороший сценарий, вы приходите по утрам, говорите всем «здравствуйте», а затем «мотор», «стоп», «чуть побыстрее», «чуть помедленнее», принимаете несколько таинственный вид — и кто сможет обнаружить, что вы бездарны? Другой такой профессии нет» [20].

Если американского художника можно запо-

[17] «Film a Doba», 1972, № 12.
[18] В сб. «Орсон Уэллс». М., 1975, с. 195—196.
[19] «Искусство кино», 1978, № 1, с. 182.
[20] В сб. «Орсон Уэллс», с. 245.

дозрить в излишней и свойственной ему вообще парадоксальности, то вот более беспристрастное, но не менее жестокое свидетельство советского драматурга и сценариста Александра Володина, чей опыт работы с кинорежиссерами привел его к не менее печальному выводу: «На худой конец режиссер может и не уметь ничего, кроме как использовать способности других людей, так много вокруг разнообразных людей и их способностей. Так оказывается возможным странное явление:... режиссер — пустота.

Пустота эта была наполнена самолюбием, но это — нерабочее качество. И вот огромный коллектив талантливых людей вынужден наполнять собою, своей кровью эту частицу пустоты... Иной раз начинает казаться, что стоит свести этих людей вместе, дать им время разобраться между собой — и картина сама вырастет, как чеховская оглобля, если воткнуть ее в землю Малороссии»[21].

Заканчивая спор о терминологии и возникшие в его ходе ассоциации с музыкой, позволю себе порекомендовать вообще не считать унизительным сопоставление режиссера с дирижером. Здесь я вполне согласен с Марселем Карне:

«Меня часто спрашивают, каковы рецепты для создания шедевров? Думаю, что есть только один рецепт: не ошибиться ни в выборе сценариста, ни в выборе сюжета, ни в выборе актеров... Я люблю сравнивать профессию режиссера с творчеством дирижера. Дирижер не может допустить фальши ни в соло скрипки, ни в партии самого малозаметного кларнета... Столь же высокие требования к своей продукции должны предъявлять и режиссеры»[22].

Предвижу, как негодующе воскликнут те самые защитники «авторского» кино, о которых вспоминал Росселлини: значит, и вы по-прежнему отводите кинорежиссеру вторичную роль, функцию только «исполнителя»?!

В ответ скажу: право же, пора пожелать появления в наших режиссерских рядах таких «исполнителей», как, например, Рихтер или Ойстрах, вместо таких «авторов», как... тут во избежание ненужной полемики, которая увела бы нас далеко в сторону, воздержусь от перечисления имен.

В конце этого отступления задам себе вопрос: каким же мечтаю я видеть идеального режиссера? — и не побоюсь ответить пространной, но исчерпывающей цитатой вновь из области музыки.

Геттингенский профессор Матиас Геснер в 1738 году опубликовал на латинском языке в своей книге о римском классике Фабии Квинтиллиане панегирик Иоганну Себастьяну Баху, тогда еще только исполнителю органной музыки:

«Если бы ты мог восстать из мертвых и увидеть Баха... как он обеими руками и всеми пальцами играет на клавире, содержащем в себе звуки многих цитр, или на инструменте инструментов, которого неисчислимые трубы воодушевлены рычагами; как он здесь обеими руками поспешает, там проворными ногами, и один воспроизводит множество различных, но подходящих друг к другу рядов звуков; если бы, говорю я, ты видел его воспроизводящим столько, сколько не в состоянии были бы воспроизвести многие ваши музыканты на цитре и тысячи флейтистов, вместе взятых, — когда он не только, как поющий под цитру, дает одну мелодию и тем выполняет свою задачу, но следит одновременно за всеми мелодиями и, окруженный тридцатью или даже сорока музыкантами, удерживает в порядке — одного кивком, другого выстукиванием такта, третьего угрожающим пальцем: тому — задает тон в высоком регистре, другому в низком, третьему в среднем и как сам он, выполняя самую трудную задачу среди громчайшего звучания всех участников, немедленно замечает, где и когда что-нибудь нестройно, всех удерживает, повсюду предупреждает, и если где-нибудь колеблются, моментально восстанавливает точность, как он ритмом до мозга костей пропитан, как он воспринимает острым слухом все гармонии и воспроизводит незначительным объемом своего голоса все другие голоса. Я большой почитатель старины, но думаю, что мой друг Бах и ему подобные, если таковые есть, заключают в себе

[21] Володин Александр. Для театра и кино. М., 1967, с. 286.

[22] «Искусство кино», 1980, № 4, с. 164.

много таких людей, как Орфей и двадцать таких певцов, как Арион»[23].

Но давайте спустимся с высот идеалов в низины повседневности и, установив несовершенства двух существующих в обиходе определений режиссера, как «автора» или как «пустоты», вернемся к главному предмету разговора — что же мешает достижению вышеописанного идеала и каковы определяющие свойства именно режиссерской профессии; для этого необходимо проследить ее общие истоки.

Продолжение родословной

«Дух века требует важных перемен и на сцене драматической»[24], — писал Пушкин в 1830 году. Эти перемены наступили — родилась новая драматургия, она неизбежно привела и к появлению режиссуры, как самостоятельного элемента театра.

В мою задачу не входит описание эволюции драматической литературы, поэтому ограничусь упоминанием об основных вехах, необходимых для понимания процессов становления режиссуры.

Генеральные изменения отметил тот же Пушкин в своих заметках «О народной драме и драме «Марфа Посадница»:

«Драма родилась на площади и составляла увеселение народное... Драма оставила площадь и перенеслася в чертоги по требованию образованного избранного общества. Поэт переселился ко двору. Между тем [драма] остается верною первоначальному своему назначению — действовать на множество, занимать его любопытство. Но тут драма оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное»[25].

Поэт и здесь оказался провидцем — не случайно спектакли труппы герцога Мейнингенского, то есть дворцового театра, стали важной вехой в развитии режиссуры, а с другой стороны, появление драмы с наречием «избранным, утонченным», то есть того, что называлось «литературной драмой» — Ибсена, Метерлинка, Гауптмана, Чехова, Горького, — утвердило новые функции и стилистику режиссуры.

Однако не следует забывать, что традиции площадного театра вовсе не ушли из жизни, ведь и о них писал поэт: «Народ, как дети, требует занимательности, действия... Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драм<атическим> волшебством»[26].

Эти зрелищные свойства, отодвинутые в тень развитием сначала придворного, а затем и литературного театра, сохранились в мелодрамах, пантомимах, феериях и возродились в новом качестве с появлением кинематографа, что, к сожалению, до сих пор мало изучено как в театроведении, так и в истории кино. Но это иная тема, к которой надо обратиться особо, сейчас же мне важно отметить продолжение традиций площадного театра и их несомненное влияние на развитие режиссуры.

Общеизвестно, что гастроли Мейнингенской труппы в России совпали с исканиями Станиславского и его любительского кружка и что знаменитая встреча в «Славянском базаре» привела к образованию Художественного театра, а затем и к утверждению полноценного проявления режиссуры.

Но история оставила нам свидетельства и более ранних проявлений постановочного искусства, в частности, в деятельности таких несправедливо забытых фигур русского театра XIX века, как П. Медведев и М. Лентовский. Советский театровед Ю. А. Дмитриев пишет:

«Петр Михайлович Медведев — человек замечательный, сыгравший выдающуюся роль в истории русского театра... в 1862 году встал во главе Саратовской труппы... Именно Медведев начал утверждать в провинциальном театре сценический ансамбль, подчинять всех актеров режиссерской воле... Как режиссер, он разъяснял смысл всей пьесы и каждой роли, показывал, как следует играть, умея увлечь и воодушевить актеров. Большое внимание уделял массовым сценам, стремясь, чтобы они приобретали осмысленность, помогали созданию общей атмосферы спектакля. Медведев устанав-

[23] Морозов С. Бах. М., 1975, с. 197—198.
[24] Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 11, 1949, с. 141.
[25] Там же, с. 178.
[26] Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 11, с. 178.

ливал мизансцены, давал указания декоратору, машинисту, осветителю. И в то же время в пределах режиссерского задания предоставлял им свободу действий»[27].

Вторым деятелем был Михаил Лентовский, но в его отмеченных широким размахом и, я бы сказал, даже удалью театральных начинаниях — в «Фантастическом театре» (1882) или в «Скоморохе» (1886) — преобладали чисто зрелищные, постановочные эффекты, что отнюдь нельзя ставить ему в вину с позиций «высокого театра».

Особенно изобретателен был Лентовский в режиссуре феерий, этого также незаслуженно забытого жанра, продолжающего традиции площадного, народного театра. Считаю необходимым напомнить о нем, так как, по моему мнению, трудно понять и оценить творчество Жоржа Мельеса, Мак-Сеннета, Дюрана и даже эпические картины Гриффита и Сесиля де Милля, «Кабирию» Пастроне и вообще итальянские «пеплумы», да и современные «космические» боевики типа «Звездных войн», если не проследить их истоков в феериях, мелодрамах, пантомимах площадного театра XIX века, в свою очередь пропитанных более древними традициями народных зрелищ.

Не могу не привести еще одну обширную цитату из исследования Ю. А. Дмитриева, так как она представляется мне весьма своевременной и понадобится для дальнейших заключений об эволюции режиссуры.

«...Что привлекало — и привлекает — публику к феерии? Прежде всего удивительные чудеса и превращения, совершающиеся на сцене. В феерии есть всегда что-то детское, идущее от игры, от детской фантазии, от радостного ощущения жизни, от сознания того, что даже при катастрофах, землетрясениях, извержениях вулканов, пожарах, сражениях — человек, если он храбр, остается невредим, мало того, выйдет победителем. Под обломками погибают трусы и негодяи.

...Не надо думать, что с феериями всегда было просто в цензуре. Зачастую в них носителями правды выступали представители угнетенных народов или простые люди: мелкие торговцы, ремесленники, а злодеями — колонизаторы, знатные дворяне или богачи. Пусть отдаленно, но явственные отголоски Великой французской революции слышались и в феериях (как и в мелодрамах).

...В 1884 году цензура запретила к постановке «Монтигомо, или Ястребиный глаз», находя неприличным показ борьбы индейцев за свою свободу... Только после хлопот и переделок цензор согласился на то, чтобы спектакль поставили... 12 июня 1884 года состоялась премьера феерии... в которой, по утверждению афиши, играло двести человек. Здесь были сражения индейцев с французами, военные эволюции пехоты и конницы, пушечные выстрелы, взрывы пороховых ящиков, разрушения и пожары. По ходу действия индеец Монтигомо похищал молодую мексиканку и уходил от погони. Потом он в союзе с мексиканцами нападал на французский лагерь. Во время сражения французы взрывали мост, тем самым разъединяя мексиканцев и индейцев. Армия, к которой теперь принадлежал Монтигомо, сражение проигрывала, и он лишал себя жизни... Это была подлинная симфония света и красок. Да еще к тому же сюжет отличался большой остротой. Самая широкая публика, которая зачастую вообще впервые к театру приобщалась, феериями была увлечена»[28].

Очевидно, качество спектаклей Лентовского было отличное, так как руководитель Мейнингенской труппы Людвик Кронек заявил, что его постановки настолько жизненны и художественно выразительны, что, даже не зная языка, он понял все происходящее на сцене. И по представлению Кронека Лентовский был награжден герцогом Мейнингенским орденом «За искусство».

Ссылками на Медведева и Лентовского я нисколько не собираюсь приуменьшить значение подлинной и глубокой революции, совершенной Станиславским и Немировичем-Данченко, но хочу лишь подчеркнуть преемственность традиций, а также разнообразие и одновременность процессов формирования профессии режиссуры.

[27] Дмитриев Ю. А. Михаил Лентовский. М., 1978, с. 24, 25, 26.

[28] Дмитриев Ю. А. Михаил Лентовский. с. 176, 256—257.

На Западе последовательно появлялись Антуан, Копо, Крэг, Рейнгардт, а у нас Мейерхольд, Марджанов, Таиров, Вахтангов: они окончательно закрепили положение режиссера как полноправного хозяина сцены.

Мировое значение Станиславского не только признано, его влияние растет и укрепляется с каждым днем, и все же продолжает существовать некоторая односторонность в оценке его творчества. Уже установлено, что так называемая «система» Станиславского является понятием подвижным, изменяющимся и гибким, тем более важно не забывать, какой обедненной она выглядит в изложении некоторых театроведов.

Между тем в ней сохранилась и любовь к феерии и ее постановочной зрелищности, а страсть к поиску и эксперименту всегда отличала великого реформатора. Недаром он писал: «Я люблю придумывать в театре чертовщину. Я радуюсь, когда мне удается найти трюк, который обманывает зрителя. В области фантастики сцена может сделать еще многое. Она не дала и половины того, что возможно» [29].

Неистощимым выдумщиком был Станиславский как в области пластического, так и звукового оформления спектаклей. Он справедливо считается изобретателем звуковой атмосферы спектакля, однако чаще упоминаются лишь «настроенческие», натуралистические эффекты. Но вспомним партитуру одной из первых его постановок — «Снегурочки», трактованной как своеобразная русская феерия. Тогда, в 1900 году, в палате Берендея вот что звучало за сценой, по описанию самого режиссера: «Тут начинается оригинальный оркестр из одних досок, наподобие того, который мы слышали в ростовском Кремле. Разница только в том, что там звенели колокола, а у нас стучали доски. Одни из них — большие — заменяли низкие колокола; далее шли доски все меньше и меньше, вплоть до самых маленьких, точно подборы колокольного лада. На каждой доске выколачивали свой ритм, свое мелодийное выстукивание. Был и созвучный аккомпанемент, подобранный аккордом из досок разной тональности. Для этого оркестра из досок были написаны ноты и производились репетиции. В их стук были включены и оклики глашатаев: и эти крики были обработаны музыкально, с типично народными речитативами, узорчатыми фиоритурами, оригинальными каденциями, которыми украшают свои крики и возгласы разносчики, протодиаконы, плакальщицы, церковные чтецы Евангелия или Апостола» [30].

Станиславский явно со вкусом фиксировал это свое изобретение, предвосхитившее как «шумовые оркестры» 20-х годов в «левых» театрах и разные опыты Пьера Булеза, так и опыты других экспериментаторов в области использования «реальных звуковых фактур».

Неменьшую поисковую работу производил Станиславский и на поприще декоративного оформления спектаклей, ведь он не просто стремился к натуралистическому воспроизведению бытовой среды — она всегда в его спектаклях была овеяна поэзией. В свое время эти поиски реалистической атмосферы были явлением глубоко и ярко новаторским, полемизирующим со штампами, с условно-безразличным оформлением тогдашних спектаклей.

При этом Станиславский никогда не останавливался в своем желании выявлять все новые и новые возможности в этой области.

Художник М. В. Добужинский, так удачно сотрудничавший с МХАТом в спектаклях по произведениям Тургенева и Достоевского, свидетельствует:

«Однажды в позднейшее время мы с К. С. несколько ночей подряд фантазировали на тему, какие «вообще» могут быть декорации в театре — писанные, ширмовые, архитектурные, драпировочные, проекционные и так далее со всеми их комбинациями и вариантами. К сожалению, у меня не сохранились сложнейшие и довольно чудаческие диаграммы, наброски и чертежи, которые мы тут делали» [31].

Да, действительно огорчительно, что пропали эти свидетельства экспериментов режиссера и художника, но, по счастью, многое описано

[29] Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1962, с. 198.

[30] Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве, с. 269.

[31] Добужинский М. В. Воспоминания, т. I. Нью-Йорк, 1976, с. 356.

самим Станиславским — и его борьба за внедрение «черного бархата», и феерические чудеса в «Синей птице», и увлечения Гордона Крэга «ширмами»; все это — доказательства неутомимого новаторства Станиславского, его борьбы с ложно понятыми традициями.

«Пушкин, Гоголь, Мольер и прочие великие поэты уже давно одеты, однажды и навсегда, в заношенные мундиры всевозможных традиций, через которые не доберешься до их живой природы» [32], — писал великий режиссер.

Самому Станиславскому добраться до того, что составило главную силу его творчества, помогла, по его же признанию, новая драматургия: «Линия интуиции и чувства подсказана мне Чеховым» [33]. Известно, что к созданию постановочной партитуры по чеховской «Чайке» Станиславский приступил нехотя, без особой любви к пьесе, скорее по настоянию Немировича-Данченко, но именно в общении с гением Чехова, в преодолении сначала, казалось, чуждого ему материала и родилась новая режиссура.

Но самым важным являлось не только то, что талант и интуиция Станиславского помогли ему найти сценическое воплощение стилистики чеховских пьес, а то, как реализовался в них жизненный опыт и мировоззрение художника.

Н. Берковский, исследуя эстетику театра, созданную Станиславским, писал:

«Станиславский хочет уравнять стиль театра и стиль драматургии. Станиславский исходил из очень важного, меняющего все привычки театра предположения, что театр не есть вторичное, только исполнительское искусство.

Театр, по Станиславскому, создает впервые и заново, как литература, музыка или живопись. А самостоятельность театра черпается из того обстоятельства, что он состоит в собственных своих оригинальных отношениях с действительностью... Своя собственная связь с реальностями жизни — условие, без которого нет творческого начала. Действительность из вторых рук — и ты всего лишь исполнитель, ты сам общаешься с нею, и в этом залог собственного творчества» [34].

Как известно, Станиславский никогда не писал пьес, и даже его соратник Немирович-Данченко остался в истории театра не как профессиональный драматург, а как постановщик произведений Чехова, Толстого, Достоевского, Андреева, Горького. Свои «оригинальные отношения с действительностью» основатели МХАТа устанавливали другими путями, и уяснениями этих путей и надо заниматься для понимания подлинного авторства в профессии режиссера.

Для того, чтобы не рассматривать драматургию как отражение реальности через «вторые руки», надо прежде всего овладеть искусством непосредственного общения со всем многообразием жизни.

Чехословацкий искусствовед Сава Шабоук сформулировал это главное требование весьма точно:

«Отношение художника к объективной действительности, с которым мы вступаем в контакт через посредство его произведения, — это такое субъективное отношение, которое возникает в значительной степени как следствие художественного познания действительности...

Художник, как непосредственный участник жизненных процессов может постигать их существенные тенденции именно в той мере, в какой эти процессы становятся содержанием его внутренней, духовной жизни и в какой они оказывают влияние на его общие позиции и творческую активность. При этом внутренним достоянием сознания художника, процессов, протекающих в нем, естественно, становятся также позиции и конкретная деятельность других людей — индивидуумов, общественных групп, классов и целых народов...

Предметом художественного отражения является прежде всего проблематика человеческого бытия, которая выходит далеко за пределы проблематики конкретных источников изобразительных знаков» [35].

---

[32] Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве, с. 149.
[33] Там же, с. 273.
[34] «Театральные страницы 1969». М., 1969, с. 94—95, 114.
[35] Шабоук Сава. Искусство — система — отражение. М., 1976, с. 185, 146—147, 193.

Гигиена режиссерского замысла

Попробуем же установить тот минимум условий, который необходим для творческого отражения проблем человеческого бытия.

Ведь следует твердо помнить, что постановка любого конкретного фильма или спектакля начинается задолго до их организационного оформления, она рождается от встречи художника с жизнью, воздействующей на его творческое воображение.

Для того, чтобы это воображение работало плодотворно и с полной нагрузкой, оказывается важным преодолеть ряд препятствий, возникающих на его пути.

Здесь стоит еще раз обратиться к опыту соседних профессий и, в частности, к деятелям науки. Их наблюдения наиболее точно отражают трудности и особенности творческого процесса.

Вот к чему призывает в своем «Слове к молодым, вступающим в науку», академик Б. М. Кедров: «Необходимо научиться преодолеть барьер стандартного мышления... Барьер для мышления хотя и возникает автоматически, не может исчезнуть сам собой. Дело в том, что в определенный период наши руководящие идеи и представления, выработанные на предшествующем этапе раскрытия проблемы, как бы начинают вращаться в замкнутом привычном круге» [36].

Ему вторит прославленный авиаконструктор А. Н. Туполев: «Надо на вещь, на собственную работу мысли, на технические схемы разрешения задач, которые мы применяем, взглянуть непривычным взглядом, надо взглянуть чужими глазами, подойти к ним по-новому, вырвавшись из обычного, привычного круга» [37].

Как видите, совпадает даже лексика у обоих ученых, работавших в совершенно различных отраслях науки. Можно было бы подумать, что они увлекались теориями «очуждения» Брехта или «остранения» Шкловского — однако мы знаем степень оригинальности их мышления. Выводы, к которым они пришли, выработаны их собственной практикой.

Этот цикл мыслей следует продолжить высказываниями ученого, работающего в совсем иной области, а именно лауреата Ленинской премии Г. А. Илизарова, знаменитого «доктора из Кургана»:

«Выбор начинается с удивления... Уверен, что фантазия нужна в любом деле. Под фантазией я понимаю поиск нового... Обидно, что многие даже не настраиваются на поиск, считая, что он доступен только людям необыкновенным. Но все великие до поры были обыкновенными... Да, в самом привычном можно открыть неожиданное! Когда и кому было легко утверждать новое? Нужно уметь ждать, нужно понимать, что люди в большинстве своем загипнотизированы привычными, устоявшимися истинами, что им в свою очередь трудно. Трудно принять новое» [38].

А завершением могут послужить, казалось, неожиданные выводы о не только психологических, но и физиологических последствиях отказа от поисковой деятельности:

«У человека потребность в поисковой активности появляется в виде так называемой надситуативной активности, когда субъект по собственной инициативе выходит за рамки предложенного ему задания и сам ставит перед собой более сложные, чем было обусловлено, задачи, отнюдь не будучи уверенным в их выполнимости... Уникальность потребности в поисковой активности заключается в ее принципиальной ненасыщаемости, ибо это потребность в самом процессе постоянного изменения... Отказ от поиска, пассивно-оборонительное поведение являются биологически вредными не только для индивида и для популяции в целом, а что еще важнее, для прогресса» [39].

Итак, непосредственное общение с жизнью, преодоление барьеров, непривычный взгляд — вот обязательные условия для творческого процесса вообще и, в частности, для создания художественного произведения, а в нашем случае — фильма или спектакля.

Значит, повторим еще раз и усвоим как не-

[36] «Комсомольская правда», 1978, 4 июня.
[37] Там же.
[38] «Комсомольская правда», 1978, 4 июня.
[39] Ротенберг В. С., Аршавский В. В. Стресс и поисковая активность. — «Вопросы философии», 1979, № 4, с. 122.

преложность — режиссура начинается задолго до появления каких-либо материальных ее побудителей, будь то пьеса или сценарий.

Режиссура возникает тогда, когда появляется то, что Леонардо да Винчи назвал invenzione, что значит замысел, вымысел, задум сюжета картины. Леон Баттиста Альберти в 1436 году в своей третьей «Книге о живописи» утверждал:

«Главная заслуга в этом деле заключается в вымысле, а какова сила вымысла, мы видим из того, что прекрасный вымысел нам мил и сам по себе (разрядка моя. — *С. Ю.*), без живописи» [40].

А вслед за ним прославленный мастер и первый президент английской Академии художеств Джошуа Рейнольдс в своей речи от 10 декабря 1771 года утверждал: «Замысел — один из главных отличительных признаков гения; но если мы проверим это на опыте, то найдем, что мы научимся изобретать, изучая изобретения других... Тщетно художник или поэт будет стараться изобретать, если у него не будет материала, над которым может работать его мысль и из которого должен исходить замысел».

И трудно лучше, чем он в этой же речи, определить требования, предъявляемые к произведению искусства: «Что касается выбора, то подходящим может быть только сюжет, представляющий общий интерес. В действии или сюжете должно лежать нечто, что вообще интересует человечество и что вызывает горячее сочувствие общества» [41].

Это то, о чем говорил Пушкин: «...единый план Ада есть уже плод высокого гения», и далее: «Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческой мыслию — такова смелость Шекспира, Dante, Milton'a, Гёте в Фаусте, Молиера в Тартюфе» [42].

И в нашем искусстве планы и замыслы таких фильмов, как «Нетерпимость» Гриффита, «Стачка» Эйзенштейна, «Человек с киноаппаратом» Вертова, «Звенигора» Довженко, «Огни большого города» Чаплина, «Рим — открытый город» Росселлини, «Земляничная поляна» Бергмана и «8½» Феллини, сами по себе являют пример великих изобретений.

Хочу подчеркнуть в данном случае не степень завершенности, а новизну и смелость изобретения — с этой точки зрения у Эйзенштейна не «Броненосец «Потемкин», а именно «Стачка», а у Довженко не «Земля», а «Звенигора» должны оцениваться как проявления первичности и наивысшей интенсивности замысла, творческой отваги.

Поэтому и в киношколах надо в первую очередь воспитывать у молодых тягу, вкус к открытию, к замыслу; это понимали многие современные педагоги и воспитатели, например, Григорий Козинцев. Недаром один из его учеников вспоминает завет мастера: «От слова «замысел» идет бесконечное число концентрических кругов: работа с материалом, работа по определенной настройке головы, настройке своих чувств, по «диете» чтения, на которую вы должны садиться, это бесконечная дисциплина своего сознания и, если хотите, собственной совести, так как замысел постановки — это какое-то отношение к жизни, к добру и злу» [43].

Обратите внимание на то, что в этом глубоко проницательном высказывании Козинцева вместе с моральными категориями неожиданно возникают «медицинские» термины — он говорит о «диете» чтения, о «настройке головы и чувств», и поэтому естественно возникает мысль о существовании и необходимости некоей гигиены замысла, свода душевных законов, соблюдение которых почти физически облегчает процесс творчества.

Не этому ли были посвящены и все поиски Станиславского, когда он строил, разрушал и снова выстраивал то, что стало называться его «системой»?

Не боясь упрека в нескромности, позволю себе повторить подтвержденный долголетней

---

[40] «Мастера искусства об искусстве». М., 1966, т. 2, с. 49.

[41] Там же, т. 3, с. 417, 415.

[42] Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 11, с. 42, 61.

[43] Цит. по: Клепиков Юрий. Школа на всю жизнь. — «Искусство кино», 1980, № 4, с. 116.

практикой призыв, с которым я обращался в конце 40-х годов к своим ученикам: «Художник «выкладывает» самого себя в своем произведении. Это процесс, в известной мере, истощающий творческий организм. Значит, должен происходит непрерывный процесс внутреннего обогащения. В организме художника должна правильно работать своеобразная питательная среда...

Нельзя жить только картиной. Надо научиться жить между картинами.

Надо быть гораздо более жадным, любопытным, в пушкинском смысле этого слова, к большой, широкой жизни и действительности, надо непрерывно черпать из нее материал для своего творчества.

Кинематография и кинематографические школы, к сожалению, мало учили этому. Можно сказать даже обратное, что кинематографистов учили вариться в собственном соку, прививали нигилистическое отношение ко всем остальным отраслям искусства и, в конечном счете, это обескровливало киноискусство»[44].

Итак, если оплодотворенный действительностью замысел родился (а тайна его возникновения все же не поддается никаким теоретическим выкладкам), он неизбежно выливается в решение или трактовку. С удивлением я прочитал недавно в одной из театроведческих статей отрицание и порицание самого термина «решение» — он толковался как вредное насилие над творчеством драматурга. Режиссерское решение необходимо — это еще одна составная часть замысла, творческий акт, от которого во многом зависит конечный результат успеха (или неудачи) произведения.

Скажу больше: работа над постановочным решением — это самая точная проверка сил режиссера, решение — это (не боюсь тавтологии) решающий этап в творческом процессе. И он также имеет свои закономерности, соблюдение которых обязательно.

Главная из них давно известна, поэт Поль Валери так сформулировал ее в «Письме о *Малларме*»: «*Взыскательность труда в литературе* выражает себя и сказывается в откидываниях. Можно сказать, что она измеряется количеством откидываний... Строгая последовательность откидываний, количество решений, которые отметаешь, возможности, на которые кладешь для себя запрет, показывают природу разборчивости, степень сознательности, качество гордости и даже стыдливости и всяческих страхов, какие испытываешь в отношении суждений публики. Именно в этой точке литература соприкасается с областью этики...»[45].

Оборвем на этой глубокой мысли цитату из Валери, она понадобится нам дальше. Сейчас же обратим внимание на мудрость его наблюдений о «количестве откидываний».

Опыт подтверждает, что первые десять (возьмем это условное число) решений неизбежно страдают от влияния штампов, уже ранее опробованных трактовок, механических и отработанных представлений, потому-то так необходимо мужество для их откидывания, отказа от них — словом, то самое усилие или, как хорошо сказал поэт, качество гордости, без которого никогда не состоится произведение, способное выдержать искус времени.

Вот почему следующая глава нашей работы так и будет называться: «Одиннадцатое решение».

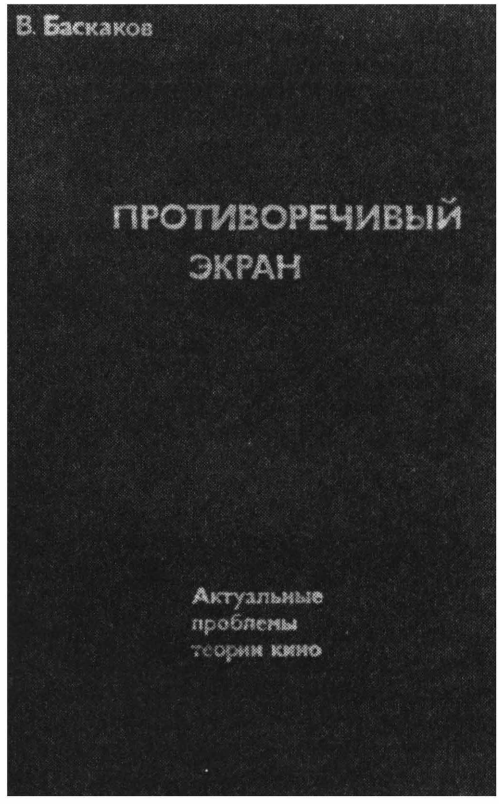
Окончание в следующем номере

[44] Юткевич Сергей. Человек на экране. М., 1947, с. 60—61.

[45] Валери Поль. Об искусстве. 1976, с. 463.

И. Вайсфельд

Буржуазный экран и его противоречия



Казалось бы, ответ на поставленный в заголовке вопрос относительно несложен: его можно найти в многочисленных откликах на фильмы, которые демонстрировались на международных кинофестивалях, в сборниках, посвященных идеологической борьбе на современном экране, в монографических трудах о творчестве выдающихся зарубежных киномастеров, о кинематографиях капиталистических стран.

Еще один важный источник информации и размышлений — материалы «круглых столов» во время международных фестивалей, симпозиумов, семинаров, двусторонних и многосторонних кинематографических встреч.

Достаточно обширен и перечень работ, которые вводят нас в мир буржуазного кино [1].

(В скобках приведу примечательную деталь: на одном из международных симпозиумов, посвященных преподаванию основ киноискусства в некинематографических вузах, созванном ЮНЕСКО в Риме, я перечислил несколько переведенных на русский язык работ о кино и, обращаясь к представителю Госдепартамента США, спросил: «А когда вы начнете переводить советских авторов, когда вы поднимете «железный занавес» в сфере кино?» Ответа не последовало.)

И все же...

Все же, как ни серьезна проведенная многосторонняя работа, будем самокритичны и остановим взгляд на белых пятнах карты кинематографических исследований. На том, например, что к 1980 году, к моменту выхода книги

[1] Назовем книги В. Баскакова, В. Божовича, Е. Вейцмана, Г. Капралова, А. Караганова, Е. Карцевой, А. Кукаркина, И. Лисаковского, А. Новикова, Я. Маркулан, Р. Соболева, М. Туровской, С. Юткевича, а также переведенные на русский язык труды Г. Аристарко, Р. Арнхейма, Б. Балаша, А. Базена, З. Кракауэра, сборники сценариев зарубежных фильмов и материалов о творчестве И. Бергмана, Р. Клера. Ф. Феллини, Ж. Ренуара, Ч. Чаплина, Д. Гриффита. И этот список не исчерпывающий.

В. Баскакова «Противоречивый экран»[2], у нас не было работы, которая рассказывала бы о кино капиталистических стран в 70-е годы, о переменах в его социальной проблематике, во взглядах на творчество, — труда о том, как отозвался экран на духовную атмосферу десятилетия. Ведь американское кино оставалось тем же — и было уже иным после краха интервенции США во Вьетнаме, после Уотергейта, отображая — по-своему — углубление противоречий во всей буржуазной системе в обстановке развертывания демократического движения против войны, социального и экономического бесправия. В этих условиях изменилось и кино Италии, Франции и других капиталистических стран.

Возникли вопросы, на которые должна была дать ответ теория кино. Каково сегодня влияние традиций итальянского неореализма? Как они трансформировались и оцениваются? Какие новые кинематографические модели предложили зрителю монополии Голливуда? Каковы современные позиции идеологов и практиков французской «новой волны»? В чем буржуазность сверхрадикальных киногрупп и группочек? Какой облик принял критический реализм в 70-е годы?

Нельзя упускать из вида, что в 70-е годы на новые рубежи вышли кинематографии социалистических стран. Соотношение и борьба сил мира социализма и прогресса с миром капитализма остаются главным для понимания процессов, происходящих на экране и в киноэстетике.

Именно в это десятилетие продолжается формирование и развитие кинематографий стран Латинской Америки, Африки, Азии. Международные кинофестивали в Ташкенте, на которых каждые два года демонстрируются достижения киноискусства этих континентов, показывают, насколько значительна его растущая роль в мировом кинематографическом процессе.

В 60—70-е годы углублялись прежние противоречия на мировом экране и возникали новые, складывались иные соотношения стилевых тенденций, менялись эстетические концепции, в том числе и рядящиеся в тогу антибуржуазности, сверхреволюционности, марксизма.

Естественно, В. Баскаков не ставил своей задачей раскрыть всю полноту содержания бескрайне многообразного кинопроцесса или специфические черты многих (не говорю уже всех!) национальных кинематографий.

Автор предлагает вниманию читателя иное — характеристику центральных, важнейших особенностей «противоречивого экрана» 70-х годов, взятого в его целостности и динамике. Он изучен как закономерное продолжение предыдущего этапа, что позволяет исследователю подумать о завтрашнем дне кинематографа и рассмотреть те его возможные черты, которые поддаются научному прогнозированию, а потребность в нем очевидна и все возрастает. Книга свободна от импрессионистической мозаичности, с ее эссеистской необязательностью внутренних связей повествования, а представляет собой целостную концепцию кинопроцесса, его теоретическую модель.

Исходный принцип анализа сформулирован в подзаголовке книги: «Духовный кризис буржуазного общества и кино». Главная тема членится на составные элементы в семи главах, каждая из которых имеет четкое тематическое направление.

В первой рассматривается соотношение культур, которые в зарубежной литературе получили наименование «элитарной» и «массовой», и с позиций марксистско-ленинской эстетики разоблачается вульгаризаторски сниженное, пошлое, продюсерское истолкование сложнейшего феномена «массовой культуры».

Вторая глава — «Трансформация» общего знаменателя» — представляет собой внимательный разбор направлений развития современного американского кино. Автор прослеживает изменение его моделей, появление камуфляжей, имитирующих радикализм, с одной стороны, и с другой — искренние поиски прогрессивных мастеров кино, поиски правды и своего места в происходящей борьбе, характерной приспособлением тактических решений

---

[2] Баскаков В. Противоречивый экран. Духовный кризис буржуазного общества и кино. М., «Искусство», 1980. (Ссылки на это издание даются в тексте.)

американских киномонополий к реальности классовой борьбы и эстетической оппозицией этим монополиям демократически настроенных творческих работников.

В третьей и четвертой главах В. Баскаков исследует кинематографические модели, получившие распространение в минувшее десятилетие: фильмы о прошлом («ретро»), отражающие современные общественные и эстетические проблемы, и ленты порнографические или же «обычные», но с острой эротической приправой.

Пятая глава («Наступление на реализм») знакомит читателя с «теоретическими» обоснованиями неправды на экране — в многочисленных статьях и книгах, в журналистской мозаике буржуазной кинопрессы. Автор путем точного анализа показывает, каков политический эквивалент этих разновидностей антиреализма.

Роль советских фильмов в происходящей на мировом экране борьбе идей, оценка выдающимися прогрессивными зарубежными деятелями культуры первооткрывательского вклада советского кино, растущее влияние его эстетики и художественной практики, причины их искажений, распространенных за рубежом, — таково содержание шестой главы — «Искусство утверждающее и его «оппоненты».

Последняя глава, как и пятая, строится преимущественно на европейском материале. Ее название — «В поисках альтернативы» — непосредственно отражает авторский замысел: исследовать творческие поиски прогрессивного кинематографа в фильмах Пазолини, братьев Тавиани, Феллини, Антониони, Креймера, Фассбиндера, Усмана, мастеров чилийского кино (до фашистского переворота) и других режиссеров.

Такова структура книги В. Баскакова, имеющая принципиальное значение, ибо она раскрывает его исследовательскую методологию. Книга включает как равнообязательные элементы анализ фильмов и их оценок в киноведческой литературе, теорию кинематографического процесса как общественно-эстетического целого, характеризующегося противоборством и содружеством идейно-художественных концепций. Надо поддержать эту плодотворную методологическую позицию В. Баскакова, предусматривающую совмещение конкретного анализа художественной практики с ее социологическим осмыслением. Я глубоко убежден, что в недалеком будущем труды по истории кино или о его современном состоянии непременно станут исходить из более емкого, масштабного представления о кинематографическом процессе, который не сводим только к фильмам, только к прокату или только к кинопроизводству [3].

Книга В. Баскакова, написанная на современном теоретическом уровне, с четких партийных позиций, точно аргументированная и по-настоящему действенная — еще одно доказательство того, что неотъемлемой частью кинопроцесса являются теория и критика, всесторонне на него влияющие. Значение марксистской наступательной, идеологически активной аналитической мысли — и это не раз подчеркивает автор — особенно велико сегодня, в условиях обострившейся идеологической борьбы на мировой арене.

«Буржуазное кино в руках монополистического капитала и его идеологического аппарата всегда было мощным средством для деформации общественного сознания, — пишет В. Баскаков. — Но кинобизнес сегодня уже не может, как это было раньше, прославлять призрачные «равные возможности» и традиционные идеалы и ценности буржуазного миропорядка. Одной из отличительных черт современного кинопроцесса на Западе является усиление реформистских тенденций, попыток обновить «идейный репертуар», а часто — просто протащить старое содержание в новой форме. Сегодня те, кто финансирует производство и прокат фильмов на Западе, стремятся «ставить на чужого коня», поддерживают не только производство и прокат фильмов, которые прямо пропагандируют социальные и моральные «ценности» капитализма, но, учитывая настроения общества, разочаровавшегося в этих ценностях, применяют сложный камуфляж, используя и полити-

[3] Попытку обосновать данное положение автор этих строк предпринял в статьях «Кто мы такие?» («Искусство кино», 1971, № 9) и «Теория кино и художественный процесс» («Искусство кино», 1973, № 4).

ческую проблематику, и авангардистские приемы съемок, и анархистские и маоистские лозунги из арсенала «новых левых». При этом буржуазность часто маскируется тогами антибуржуазности и даже мнимой «революционности» (с. 10).

Непосредственно исходя из сегодняшней сложной политической ситуации в капиталистическом мире и из потребности всемерно активизировать борьбу с империалистической идеологией в области культуры и искусства, В. Баскаков, рассматривая буржуазный кинематограф как феномен социально-политический и идейно-эстетический, с позиций марксистско-ленинской философии и эстетики исследует его классовую природу и общественно-психологическое содержание, которые, как автор показывает, в конечном счете определяют художественные параметры буржуазного экрана.

Особо должно быть отмечено внимательное отношение В. Баскакова к трудам советских исследователей. Возможно, в отборе сказываются в какой-то мере личные пристрастия автора (что в принципе вполне естественно), но в целом складывается убеждение, что в привлечении отечественных источников и в их интерпретации проявляются необходимые компетентность и спокойствие, что и отличает серьезный научный подход от его имитации. Кроме того, работа изобилует ссылками на книги и периодику на английском, польском, итальянском, французском, немецком языках, с указанием, в каких случаях цитаты приводятся по уже переведенным рукописным источникам. Не так уж часто исследователи радуют читателей столь широким привлечением малоизвестных или совсем неизвестных материалов, которые передают диапазон настроений, позиций, открытий, заблуждений в кинокритике и в эстетике, как нашей, так и зарубежной.

Несколько нарушая логику разбора книги, хотелось бы сделать одно отступление по существенному поводу.

В. Баскаков пришел в кинематографию с образованием и опытом литературоведа. С самого начала ему удалось избежать «заболевания», суть которого в том, что фильмы рассматриваются как иллюстративный материал к «настоящей» науке, коей посвятил себя имярек; его знакомство с историей кино поверхностно (из-за убеждения в ее необязательности или из-за трудоемкости ее изучения); кроме того, имярек уверен, что до его прихода в молодое искусство теории кино не было, она начинается только сейчас, с него.

Конечно, я немного утрирую, но осмелюсь утверждать, что есть в нашей среде вчерашние «веды» из смежных, высоко уважаемых наук, которые оказались в кинознании фактически аутсайдерами: не зная вчерашнего дня мирового экрана, они не в силах понять своеобразие его сегодняшних процессов; не ориентируясь в международных контекстах противоборства и контактов в области эстетики и практики кино, они обрекают себя на «однослойное» существование в кинолитературе и киноискусстве — на познание только наиболее доступного личному опыту, но не кинопроцесса в его диалектических противоречиях и единстве.

Подлинная профессионализация в области киноведения — дело трудное. Нужны огромные усилия, хотя бы по просмотру многих сотен фильмов, и полное отсутствие высокомерия по отношению к молодой «десятой музе» (уже, впрочем, превзошедшей средний возраст человеческой жизни: вот-вот приблизится столетие со дня изобретения Люмьеров). Необходимо исследование эстетических связей многовидового кинематографа с другими искусствами и понимание теории кино как комплексной науки, не потерявшей, однако, из-за этого своей специфики, как не теряет ее, скажем, социология, обращаясь к театроведению, эстетике или истории музыки.

Автор «Противоречивого экрана», ничем не принизив престижность литературоведа, предстал перед нами с наибольшей полнотой именно в этой книге как крупный специалист в области кино, как киновед-марксист, для которого характерно полное владение огромным и разнообразным материалом (и не только узкоспециальным), превосходно изученным по первоисточникам, умение отличать новое, понимание исторических масштабов и международного влияния многонационального советского кинематографа и представляемого им метода со-

циалистического реализма. В одном месте автор, касаясь работ западных теоретиков, формулирует свой взгляд на соотношение разных областей знания при изучении киноискусства. Приведу это место, чтобы выразить свою солидарность с В. Баскаковым в решении вопроса, который, следует заметить, по-разному преломляется в нашей научно-исследовательской повседневности:

«Характерной чертой все более широкого проникновения в современное западное киноведение самых различных философских методик является то, что лежащие в их основе теоретические принципы отнюдь не вытекают из изучения киноискусства самого по себе, как это было, например, с использованием позитивизма, интуитивизма, гештальтпсихологии в предшествующий период развития западного киноведения... В настоящее время, наоборот, нередко в начале заимствуются некоторые исходные постулаты из философии, лингвистики, психологии, социологии, антропологии и уже после этого на них как бы проецируется киноведческое исследование. Соотношение между теоретическим фундаментом и материалом анализа, таким образом, ставится с ног на голову. Часто результатом такого положения дел оказывается то, что можно назвать «иллюстративностью» киноведения: к киноматериалу обращаются лишь как к иллюстрации неких всеобщих теоретических закономерностей, к самому кино не имеющих прямого отношения. В таких случаях метод теоретического анализа гипертрофируется, средство становится самоцелью» (с. 160).

Известно, что и у нас, пусть и в приципиально противоположной теоретико-познавательной ситуации, тоже возникали сходные тенденции, когда, например, семиотические схемы ставились на не принадлежащее им место магистрального направления киноисследований или из результатов социологического анкетирования делались выводы, пренебрегающие образной сущностью искусства и психологической спецификой художественного восприятия. (Полагаю, что кульминация семиотических и социологических упрощений специфики кино находится в стадии разрешения. Симптоматично в этом смысле заявление академика М. Храпченко, сделанное им в интервью «Литературной газете», о том, что наступило время разработки марксистской семиотики.)

Таковы некоторые научные и психологические стороны многолетней работы исследователя, которые сформировали книгу «Противоречивый экран» такой, какой ее опубликовало издательство в 20 000 экземплярах (воздадим хвалу «Искусству» и Госкомиздату за выпуск в свет теоретической книги по кино в таком, вызывающем уважение, тираже; однако купить ее уже невозможно).

Теперь вернемся к проблематике «Противоречивого экрана». Какие новые тенденции и перспективы мирового кино охарактеризованы в книге и какие оценки дает им В. Баскаков? Остановлюсь только на нескольких моментах, которые вводят нас в суть авторских размышлений.

Прежде всего, в капиталистических странах видоизменена схема взаимоотношений «продюсер — режиссер», жестокой сущности которой мы все, критики и исследователи, посвятили — и поступали совершенно правильно — столько обличительных аргументов, столько искренних эмоций. Не только мы — весь прогрессивный кинематограф Запада протестовал против кабальной зависимости художника от того, кто владеет капиталом и диктует, каким должно и каким не должно быть искусство экрана. В книге приводятся широко известные, а также некоторые забытые, направленные против системы голливудского диктата высказывания Ильфа и Петрова, Эренбурга, Пильняка; автор анализирует социологическое и психологическое своеобразие умного, грустного романа С. Фитцджеральда «Последний магнат», где талантливо воссоздается мир Голливуда в его неразрешимых противоречиях, и приводит суждения об этом многих выдающихся деятелей мирового кино. На примере Голливуда В. Баскаков подробно рассказывает о новой тактике киномонополий, а также о некоторых структурных переменах, которые заслуживают серьезного анализа и искусствоведами, и экономистами, и социологами, и психологами. Например, ныне гораздо чаще, чем раньше, режиссеры од-

новременно являются и продюсерами, то есть выглядят независимыми: никто как будто не может их эксплуатировать, диктовать им, раз они сами себя финансируют. Далее В. Баскаков указывает (см. с. 52 и следующие), что нет уже на арене тех крупных кинодельцов, которые, превращая балаганное зрелище в массовое искусство, создавали «звезд», вводили в жестокой конкурентной борьбе звук, а позже цвет, широкий экран, придумывали различные модели кинозрелищ. Нет у кормила голливудского корабля Сэма Голдвина, Луиса Майера, Джека Уорнера, Адольфа Цукора, с которыми было связано рождение «фабрики грез»... Что же, наступила новая эра? Вовсе нет. На место старых лидеров и старых кинокомпаний пришли новые владельцы, не упускающие власть из своих рук, да и некоторые известные студии, изменив свой облик, остались не менее влиятельной, динамичной силой: «Метро-Голдвин-Майер», «Братья Уорнер», «Парамаунт», знакомые зрителям по титрам в сотнях картин.

Классовая природа киномонополий, их реакционная идеология и империалистическая политическая направленность не изменились, убедительно показывает В. Баскаков. Меняется лишь тактика кинобизнеса. В 70-е годы он стал использовать в своих интересах «диффузионные» процессы в искусстве экрана. В книге подробно рассматриваются особенности «диффузии» — феномена, впервые так названного и исследованного В. Баскаковым. В частности, оцениваются усилия устранить разрыв между «элитарным» и «массовым» кинематографом путем привлечения наиболее талантливых мастеров кино к созданию массовой «коммерческой», «кассовой» продукции, а также стремление нейтрализовать и по-другому ориентировать критически настроенного зрителя, равно как и попытки овладеть оружием политического кино и интерпретировать его в интересах господствующей идеологии. «Диффузия», как показывает автор, способна растлить души еще недавно радикально настроенных кинематографистов. В. Баскаков цитирует критика Ги Эннебеля: «Тяжело смотреть, как большинство бывших рыцарей «новой волны» фабрикует теперь фильмы, подобные тем, которые они резко клеймили в 1968 году, когда «новая волна» захватила власть. Самый яркий тому пример — Франсуа Трюффо, которому следовало бы перечитать свои статьи, написанные, когда он отправлялся на войну с определенной тенденцией французского кино!» (с. 30).

К достоинствам книги В. Баскакова следует отнести и то, что он уделил должное внимание анализу социально-политических причин, вызвавших к жизни волну клеветнических, провокационных антисоветских, антикоммунистических фильмов, поставленных режиссерами, ранее далекими от ремесленного, явно коммерческого, откровенно «потребительского» кино (например, Дж. Хьюстоном, Ф. Шеффнером, А. Коста-Гаврасом, Д. Лоузи). Автор убедительно раскрывает механизм этого явления, справедливо рассматривая его как «показатель стремления монополистического капитала придать респектабельную, художническую, «элитарную» оболочку изделиям, рассчитанным на дезинформацию и растление широких зрительских аудиторий. Именно этим следует объяснить столь «тщательный» подбор исполнителей антисоветских фальшивок. Это тоже проявление «диффузии» (с. 35).

С помощью буржуазного кинематографа господствующий класс манипулирует общественным мнением в условиях резкого обострения общего кризиса капитализма, подъема антиимпериалистического движения, испытывающего влияние идей и практики реального социализма и усиливающегося в борьбе за мир, подлинную демократию и прогресс; но, как показывает В. Баскаков, киномонополии прибегают к более тонким фальсификациям, к более лицемерным способам воздействия на массовую аудиторию, ни в коей мере не отказываясь от своей классовой позиции. «Очень многие фильмы 70-х годов, — пишет В. Баскаков, — по внешним признакам посвященные актуальнейшим политическим темам и при невнимательном взгляде или поверхностном анализе кажущиеся явлениями прогрессивными, на самом деле таковыми не являются. Более того, они активно служат тому классу, тем олигархическим и

чиновничьим группам, которые они «разоблачают» (с. 58). В главе об американском кино автор на большом фактическом материале раскрывает социальную роль мнимопроблемных лент, ловко спекулирующих на политических темах и выхолащивающих подлинную суть кризисных явлений буржуазной системы. «По внешним признакам — это разоблачительные фильмы, как бы направленные против грубых нарушений демократических принципов, — в них верно показана механика беззакония и коррупции. Но все же стратегия у такого рода фильмов иная, и они отличаются от фильмов «контестации» начала 70-х годов. Эти фильмы должны доказать «безотказность» американской демократии, ее непреходящий характер. Да, как бы говорят эти ленты, действительно бывают нарушения закона, даже крупные политические преступления, но в конце концов механизм американской демократии срабатывает и все становится на свое место — все, как говорится, о'кэй. Человек может быть спокоен, ему не надо волноваться, бунтовать, думать — «машина демократии» сработает в свое время, и сработает безотказно.

Словом, мы имеем дело с тонкой, сложной деформацией общественного сознания, цель которой — освещение актуальных политических проблем в интересах государственно-монополистического капитала» (с. 59).

Подчеркну, что В. Баскаков тонко проследил эволюцию сложных художников — и тех, о ком у нас много писали (Феллини, Антониони, Пазолини), и тех, кто сравнительно недавно обратил на себя внимание (братья Тавиани, Олтман). Трезвый, объективный взгляд на кажущиеся несовместимыми факты и явления позволил автору занять доказательную позицию, быть бескомпромиссным и решительным как в поддержке, так и в осуждении той или иной тенденции. Это относится к развернутым характеристикам «диффузии», деконструкции, к анализу тактики владельцев кинобизнеса и мнимого радикализма и мнимой независимости той части режиссуры, которая ничего иного не хотела, как только конформистски адаптироваться к реальности капиталистического кинопроизводства.

Столь же определенен автор в убеждении, что «противоречивый экран» включает и силы подлинного антибуржуазного протеста, поиски действительной альтернативы — демократической, отвечающей интересам народа. В этой связи существенно замечание В. Баскакова о том, что на «фоне произведений, правдиво и честно отразивших дыхание мира, его важнейшие катаклизмы и развитие, жизнь и труд народов, их борьбу за лучшее будущее, еще нагляднее ощутима деструктивность фильмов, уводящих зрителей от реальных процессов жизни или деформирующих эти процессы в угоду реакции» (с. 221—222).

В предисловии к книге (почему-то у нас повелось писать не «предисловие», а «вместо предисловия»; не избежал этого поветрия и В. Баскаков) высказывается мысль о том, что необходимо продолжить всестороннее осмысление «сложных поворотов» в судьбах художников, в движении кинопроцесса; сам автор, естественно, оговаривается, что он не претендует на полноту анализа. В. Баскаков в своей новой книге вплотную подошел к границе, за которой начинаются проблемы, непосредственно вытекающие из содержания «Противоречивого экрана», но все же самостоятельные. Граница, которую в данной работе автор обозначил, — это прежде всего трансформации и новые тенденции в художественной практике — в стилях, в стилевой полифонии современного экрана и попытки их теоретического осмысления. В самом деле, архаичными выглядели бы сейчас, например, утверждения, будто экран декаданса наших дней — это сновидения, фантасмагория, нарочитая зашифрованность киноязыка и тому подобные броские явления кинематографа 50—60-х годов. Конечно, встречается и это, но совершенно в иных проявлениях — скажем, в «Космической Одиссее», в «Звездных войнах» или в «Механическом апельсине». Возродилось то, что А. Лосев применительно к реальности Римской империи назвал «кровавой эстетикой», а И. Лисаковский в книге «Творческий метод: свойства и отношения» определяет термином «неонатурализм». Кинодекаданс не однолик, он знает и кровавую эстетику, и имитацию эпоса,

и неомелодраму, и неовестерн, и условные формы притчи.

Отметим важность и значительность рубежа, взятого в «Противоречивом экране». Пойдем дальше, в ногу со временем или, если хватит воображения и аналитического таланта, заглядывая вперед.

Новые книги о кино

Винницкий Д. Из дневника художника-постановщика. М., «Искусство», 1980 (Творческая лаборатория кинематографиста). 189 с. 25000 экз. 95 к.

Годы и фильмы. Избр. киносценарии. Сост. Л. Ильина. М., «Искусство», 1980. 368 с. 15000 экз. 3 руб.

Григорьев Е., Никич О. Иванцов, Петров, Сидоров... Киносценарий. Послесл. Б. Метальникова. М., «Искусство», 1980. (Б-ка кинодраматурга). 95 с. 30000 экз. 60 к.

Громов Е. Кинооператор Анатолий Головня. Фильмы. Свидетельства. Размышления. М., «Искусство», 1980. 239 с. 15000 экз. 1 р 30 к.

Гуревич Л. Линия судьбы. Киносценарии. Предисл. Л. Беловой. М., «Искусство», 1980. (Б-ка кинодраматурга). 110 с. 30000 экз. 50 к.

Гурова Л. Л. Кино о науке. М., «Знание», 1980. 112 с. (Народный университет. Факультет литературы и искусства). 30000 экз. 40 к.

Демидова А. Вторая реальность. Послесл. И. Рубановой. М., «Искусство», 1980. (Творческая лаборатория кинематографиста). 223 с. 25000 экз. 1 р. 10 коп.

Дубровин А. Жизнь — кинообраз — жизнь. Из истории типизации. М., «Искусство», 1980. (Актуальные проблемы теории кино). 319 с. 8000 экз. 1 р. 50 к.

Зайцев Н. Правда и поэзия ленинского образа. Театр и кино. 2-е изд., доп. Л., «Искусство», 1980. 279 с. 25000 экз. 1 р. 90 к.

Зак М. Кино: личность и личное. М., «Искусство», 1980. 232 с. 25000 экз. 85 к.

Зорин В. Америка семидесятых. Телевизионные фильмы. М., «Искусство», 1980. 247 с. 30000 экз. 2 р. 30 к.

Иванова В. Бакен Кадыкеева. Очерк творчества. Предисл. Ч. Айтматова. М., «Искусство», 1980. 151 с. 25000 экз. 50 к.

Игорь Савченко. Сб. статей и воспоминаний. Сост. Н. И. Лучина и Т. Т. Деревенко. Киев, «Мистецтво», 1980. 135 с. 6000 экз. 1 р. 20 к.

Красинский А. В. Кинодокумент и образ времени. Ред. Е. Л. Бондарева. Минск, «Наука и техника», 1980. 168 с. 17500 экз. 60 к.

Меркель М. Вариации в зеркале. Документальные киносценарии. М., «Искусство», 1980. 112 с. 30000 экз. 55 к.

Михалевич А. Во всю силу чудесности. Сост. А. Р. Юр. Предисл. В. Кудина. Киев, «Мистецтво», 1980. 195 с. 3000 экз. 1 р. 10 к.

Нагибин Ю. Киносценарии. Предисл. А. Романова. М., «Искусство», 1980. 407 с. 15000 экз. 1 р. 40 к.

Назаров А. Первенец казахского кино. Алма-Ата, «Онер», 1980. 72 с. 12000 экз. 1 р. 10 к.

Очерки истории казахского кино. Отв. ред. А. Таджибаев. Алма-Ата, «Наука» КазССР, 1980. 270 с. 3000 экз. 1 р. 20 к.

Соболев Р. Александр Довженко. М., «Искусство», 1980. (Жизнь в искусстве). 315 с. 50000 экз. 2 р.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог, т. 5. 1964—1965. Сост. В. Н. Антропов и др. Общая ред. К. П. Пиотровского. М., «Искусство», 1979. 432 с., 5000 экз., 2 р. 60 к.

Советское кино. Фотоальбом. Авторы-составители Л. С. Мосин, К. К. Огнев, В. Ф. Заика. Вступит. статья Ф. Т. Ермаша. М., «Планета», 1979. 195 с., 25 000 экз., 8 р. 70 к. (текст на русском и англ. яз).

Таджикский экран. Статьи, воспоминания, интервью за «круглым столом». Сост. А. Ахроров. Душанбе, «Ирфон», 1980. 240 с. 2000 экз. 85 к.

Тарасенко Л. Поэзия молдавского экрана. Кишинев, «Литература артистикэ», 1980. 136 с. 5000 экз., 45 к.

Тешабаев Д. Узбекское кино: традиции, новаторство. Ташкент, Изд-во им. Гафура Гуляма, 1979. 182 с., 3000 экз., 1 р. 20 к.

Шилова И. М. Советский музыкальный фильм. М., «Знание», 1980. (Новое в жизни, искусстве, технике. Серия «Искусство», № 4). 48 с. 83500 экз. 15 к.

Экран 1977—1978. Сб. статей. Сост. Ю. Тюрин и Г. Долматовская. М., «Искусство», 1979. 278 с., 50 000 экз. 2 р. 70 к.

Яновский Ю. Сражающийся экран. Очерки о советском и зарубежном кино. Предисл. В. Я. Давидовича. Ростов-на-Дону, 1979. 143 с. 5000 экз., 40 к.

Встречи, которые никогда не забываются

Михаил Серебренников

Так случилось, что пересеклись жизненные параллели талантливого, прекрасного, доброго человека — сценариста и режиссера Ленинградской студии документальных фильмов Михаила Серебренникова, к великому сожалению, безвременно ушедшего из жизни, с моей судьбой — водителя грузовой машины «Ленстройтранса». Я оказался главным действующим лицом документального фильма Ленинградской студии кинохроники «Письмо в газету».

Знаю, картина была высоко оценена на VII Всесоюзном кинофестивале в Баку и на Международном кинофестивале в Оберхаузене. Но дело не в самом «кинофакте», а скорее в его предыстории и последствиях. Для меня встреча с кинодокументалистом Михаилом Серебренниковым стала определяющей для всей моей дальнейшей судьбы.

Прочно и давно определились пути становления советского гражданина — человека с активной жизненной позицией, с пониманием, что он хозяин своей страны. Да, мы — хозяева, мы должны проявлять гражданскую доблесть в преодолении препятствий для блага Родины. Но как трудно иной раз бороться с препятствиями, если они стали привычными для коллектива, в котором ты работаешь. И тут требуется особая выдержка, чтобы доказать свою правоту.

33 года я работаю шофером в системе Главленавтотранса и не раз оказывался в таком положении, когда от обычного, повседневного отношения к окружающему считал необходимым перейти к максимально активному. Судьба мне уготовила встречу с режиссером документального кино в один из таких острейших моментов. Всем было ясно, что грузовые машины нашего автопредприятия простаивают много времени на погрузке и разгрузке, что простои наносят большой ущерб государству и задерживают строительство жилых домов. Но к этому явлению на нашем автопредприятии привыкли и стали его принимать как нечто само собой разумеющееся. Я подсчитал, что если ликвидировать простои, то для перевозки такого же количества грузов вполне хватит половины имеющихся машин. Для этого следо-

вало внедрить некоторые не такие уж сложные оргтехмероприятия.

На Всесоюзном совещании автомобилистов на ВДНХ я предложил выпускать более мощные двигатели и автопоезда большей грузоподъемности. С этими же предложениями выступал на страницах журнала «Автомобильный транспорт». Призывал перевести бригады стропалей на железобетонных заводах на сдельную оплату труда и организовать между ними социалистическое соревнование. А на строительных площадках постоянно закреплять на выгрузке потребное количество автомашин — для ритмичной подвозки к стройке строительных деталей.

Поскольку мои предложения оставались безответными у руководства нашего автопредприятия, на железобетонном заводе и в главке, я предложил нашим шоферам составить коллективное письмо в горком партии. Но кое-кто из водителей ответил мне прямо: «Подумай о своей семье, пусть этим занимаются те, кому положено».

Думаю, что делать? Ведь я обязан выступить, потому что государству наносится явный ущерб, но куда и к кому обратиться? И я решил послать письмо в газету «Ленинградский рабочий», редакция которой не раз призывала своих читателей вскрывать резервы производства...

Проходит два месяца — молчание. Звоню. Говорят: корреспондент факты проверял, они не подтвердились. Тут уж взрываюсь по-настоящему, говорю: «Почему без меня проверяли? Или вы меня пропечатываете как злостного клеветника, или ваш корреспондент садится в кабину и будет ездить со мной от начала до конца смены».

Корреспонденту хватило половины смены, чтобы убедиться в моей правоте. Письмо готовилось к печати, но в это время мне стало известно, что меня решили уволить с работы. Настроение у меня было ужасное.

И тут совершенно неожиданный звонок домой: говорят с Ленинградской студии документальных фильмов. Отвечаю, что, наверное, ошиблись номером. Но мне настойчиво объясняют:

— Мы решили снять фильм о вас...

— Есть более достойные...

— Если не возражаете, через полчаса я буду у подъезда вашего дома...

Я даже не пригласил звонившего к себе, уверенный в подвохе. На всякий случай прихватил с собой зятя. И пошел на встречу с человеком, которому суждено было изменить всю мою дальнейшую жизнь.

Выяснилось, что Михаил Серебренников был в редакции «Ленинградского рабочего» во время моего телефонного звонка, затем узнал результаты проверки фактов корреспондентом и то, что меня уже почти уволили. Он успел побывать и на нашем автопредприятии, осмотрел мой самый большой и тяжелый в Ленинграде автопоезд — в 40 тонн.

Как я отказывался сниматься! Мне в тот момент только этого не хватало, и так уж нервы не выдерживали. Но Михаил Наумович улыбался и не отступал. Убедил меня тем, что документальный фильм увидит вся страна и это будет лучшим средством мобилизации на борьбу с простоями автомашин, так как тема моего письма касается не только Ленинграда.

По просьбе режиссера руководство автопредприятия назначило для съемок нескольких шоферов, а меня, конечно, нет. Только по настоятельной просьбе Серебренникова о включении меня, как водителя самого тяжелого в городе автопоезда, я был допущен к съемкам. Предварительно Серебренникова «доверительно предупредили» о каких-то особо отрицательных качествах моего характера.

В первый же день кто-то из выделенных для съемок шоферов поинтересовался, сколько будут платить, и, выяснив, что в документальном кино за съемки не платят, тут же отказался. Примечательно, что среди отказавшихся от съемок были как раз те шоферы, которые обвиняли меня в «рвачестве». Вот почему в фильм попали только мои единомышленники, которым был дорог не рубль, а идея.

В ходе съемок на предприятии произошло феноменальное перевоплощение: ведь бюрократ — это тот же оборотень! Меня стали называть по имени-отчеству, выбирать в президиумы собраний, представили к награждению

знаком «Победитель соцсоревнования», к званию «Ударник девятой пятилетки»... И, наконец, я был представлен к ордену Трудового Красного Знамени!

Съемки закончились главным — мое предложение было внедрено!

К тому времени я достиг пенсионного возраста, но продолжал трудиться на своем автопоезде, не получая пенсии. План выполнял, нарушений не имел. Как умел, оправдывал высокую награду Родины. Но проработал всего пять месяцев. Снятие с машины объяснили «заботой о моем здоровье» и перевели перегонщиком автомашин внутри автобазы. Я подумал-подумал — сколько можно спорить — и согласился.

Работая внутри базы, обратил внимание руководства на нерациональное использование автомашин, сделал необходимые расчеты и выкладки. В ответ — молчание. Письменно обратился лично к директору и получил конкретный ответ — зайти в отдел кадров и расписаться на предупреждении об увольнении по «сокращению штатов». И надо же случиться такому совпадению: в этот день газета «Вечерний Ленинград» опубликовала поздравление коллективу Ленинградской студии документальных фильмов в связи с победой фильма «Письмо в газету» на Международном кинофестивале в ФРГ. Звоню Михаилу Серебренникову и поздравляю с призом. Он мне отвечает: «Как дела?». Говорю, что на работе меня тоже «поздравили» — снова увольняют...

Тогда человек, который полтора года назад закончил работу над фильмом и имел полное право забыть о моем существовании, через весь город едет к директору моего предприятия, предупреждает его, что в случае моего увольнения студия тут же начинает снимать вторую серию фильма! Он достал мой новый адрес, отыскал дом среди корпусов новостроек и приехал, специально чтобы успокоить меня.

Могу признаться, что с той поры Михаил Серебренников стал для меня и моей семьи самым родным человеком.

Не забуду я никогда его доброй улыбки и доброжелательности. Я познакомился и беседовал со многими друзьями и коллегами Михаила Наумовича на Ленинградской студии документальных фильмов и теперь знаю, что не только для меня хватало у него терпения, настойчивости, силы убеждения. Как журналиста-кинодокументалиста Серебренникова прежде всего привлекали люди, которые живут активно, не боясь трудностей, борются с недостатками для пользы общего дела. И не только мне он — тяжело больной человек — сумел помочь отстоять свою правоту.

Поэт сказал, что перо должно быть приравнено к штыку. Я бы кинокамеру документалиста приравнял к артиллерии — от «огня» ее объектива никому не укрыться.

Пожелаю же работникам документального кино активно вторгаться в жизнь своей кинокамерой, чтобы встречи, подобные моей с режиссером Михаилом Наумовичем Серебренниковым, не были бы редкими. Убежден, что нужное, благородное дело советской кинодокументалистики будет жить, потому что живут и работают товарищи Михаила Серебренникова.

А. Сверчков,
ветеран войны и труда,
кавалер ордена Трудового
Красного Знамени,
шофер 20-го грузового автопредприятия
«Ленстройтранса»

Чинь Май Зием

Всегда с народом

Киноискусство Социалистического Вьетнама. истоки и перспективы

В глубь веков уходит своими корнями самобытная национальная культура Вьетнама. Богаты и разнообразны ее традиции, велико влияние на все сферы народной жизни. В недрах этой культуры зародился и вьетнамский национальный кинематограф, на всех этапах своего развития отвечавший насущным потребностям времени. Двадцать с небольшим лет [1] — не так уж много, но путь, пройденный вьетнамским игровым кино за эти годы, позволяет подвести некоторые итоги и, главное, сделать определенные выводы, необходимые для дальнейшего развития «важнейшего из искусств» в нашей стране.

Наиболее характерные особенности вьетнамского художественного кинематографа определяются тем фактом, что его становление происходило в тот период, когда отсталая аграрная страна под руководством Коммунистической партии совершала непосредственный переход к социализму, минуя этап капиталистического развития. В течение 35 лет — в годы войны Сопротивления вьетнамского народа против французских колонизаторов, в период национально-освободительной борьбы на Юге Вьетнама и борьбы против империалистической агрессии США — наша страна была разделена на две части, что, разумеется, вносило дополнительные специфические трудности на пути создания национальной кинематографии. Наше игровое кино возникло в стране, изнуренной тяжелой и продолжительной войной, опустошенной интервентами. На первых порах у нас отсутствовала материально-техническая база кинопроизводства, не было национальных кадров кинематографистов, традиций, необходимого опыта. Но свой кинематограф нам был нужен. Народные массы, поднявшиеся на борьбу за свободный социалистический Вьетнам, испытывали потребность в революционном киноискусстве, способном правдиво отражать реалии времени, активно вторгаясь в различные области жизни, раскрывать смысл эпохи, участвовать в решении проблем, возникающих в ходе социалистического переустройства страны. Именно такие задачи и выдвигала перед зарождающимся художественным кинематографом Вьетнама Коммунистическая партия, с самых первых его шагов проявлявшая постоянную заботу о деятелях киноискусства, заинтересованность в успешном развитии их творчества, направлявшая художников на путь бескорыстного служения своему народу.

Вне всяких сомнений, рождение вьетнамского национального игрового кино было бы невозможно без активной поддержки социалистических стран, без той всесторонней братской помощи, которую всегда оказывали и продолжают оказывать нам советские коллеги. Создание современной материально-технической базы вьетнамской кинематографии, подготовка кадров, передача творческого и профессионального опыта — во всем этом нашла свое проявление политика дружбы и интернациональной солидарности, которой неизменно верен Советский Союз. Вьетнамский художественный кинематограф сформировался, вырос и набрался сил под идейным, профессиональным и эстетическим влиянием киноискусства Страны Советов и братских социалистических стран; одновременно он впитал в себя лучшие тра-

[1] Первый вьетнамский игровой фильм «На берегах одной реки» вышел на экраны кинотеатров ДРВ в 1959 году, к 14-й годовщине с начала освободительной борьбы. — *Прим. редакции.*

диций прогрессивной национальной культуры Вьетнама, развивая достижения нашей демократической литературы, театра, народной музыки.

Исторические предпосылки для зарождения нашего художественного кино создала Августовская революция 1945 года, завершившаяся провозглашением Демократической Республики Вьетнам. Пионерами нашей кинематографии стали люди, призванные революцией; идейно закаленные, гражданski зрелые, они принесли на экран свою беззаветную преданность родине и народу, веру в светлое будущее свободного и единого Вьетнама. Их чувства и убежденность в исторической правоте справедливого дела вьетнамского народа прошли испытание в суровой и мужественной борьбе.

Первым энтузиастам вьетнамского кино не хватало профессиональной подготовки, знаний, опыта, секреты кинематографического мастерства им приходилось осваивать прямо в процессе практической работы. Но их окрыляла помощь друзей, внимание и забота Коммунистической партии, президента Хо Ши Мина, видных партийных и государственных деятелей нашей страны; их творческий поиск стимулировала кровная заинтересованность трудящихся Вьетнама в успехах нового революционного искусства, постоянный рост духовных потребностей народа. Курс, проводимый нашей партией в области литературы и искусства, дал определяющее направление и деятельности мастеров экрана, положивших в основу своей работы метод социалистического реализма. Ощутимый вклад в дальнейшее развитие вьетнамского национального кинематографа вносит сегодня и сам зритель, который в условиях социалистического Вьетнама перестал быть пассивным и безучастным потребителем «киноразвлечений». Таковы факторы, которые, как мне представляется, оказали решающее воздействие на формирование вьетнамского национального художественного кино, во многом определив его главные отличительные черты и особенности.

Двадцатилетнюю историю вьетнамского игрового кинематографа условно можно разбить на следующие этапы: 1959—1964, 1965—1975 годы и современный период, начавшийся с момента полного освобождения Южного Вьетнама и воссоединения страны.

С 1959 по 1964 год Киностудия художественных фильмов в Ханое выпустила 16 полнометражных картин, содержание которых в основном определялось задачами борьбы за объединение Вьетнама, отображения героизма, проявленного нашей армией и всем народом в войне против французских колонизаторов, показа социалистических преобразований, осуществляемых на Севере страны.

С большой теплотой вьетнамские и зарубежные зрители приняли наш первый художественный фильм «На берегах одной реки». Успех этой картины во Вьетнаме и у наших друзей за границей объяснялся не только тем, что на экраны вышел первенец вьетнамского игрового кино; единодушно высокая оценка этого произведения определялась его идейно-политическим содержанием и художественными достоинствами. И хотя фильм не был свободен от почти неизбежных в дебютной работе просчетов, его создателям удалось воплотить на экране актуально жгучую проблему политической и духовной жизни страны, выразить горячее стремление вьетнамского народа к воссоединению своей родины, отвечавшее коренным интересам всех вьетнамцев — и на Севере и на Юге. Картину отличали ясность и лаконичность изобразительного решения, искренность, яркость национального колорита. Фильм «На берегах одной реки» заслуженно занял видное место в истории вьетнамского игрового кино.

Стоит отметить, что начальная стадия становления вьетнамского художественного кинематографа не была свободна и от известных издержек. Так, появившиеся в начале 60-х годов ленты «Апельсиновый сад», «Рассказ о родном крае», «Плывущая деревня», «Девушка на стройке», «Реликвия» («Сувенир погибшего») испытали на себе заметное влияние чисто театральных приемов, что снижало их эстетический уровень.

Дальнейший подъем игрового кинематографа Вьетнама связан с созданием таких картин, как «Огонь на средней линии», «Супруги

А Фу», «Синичка», «Девушка Ты Хау», «Ким Донг», «Молодой боец», в ярких и глубоких образах запечатлевших черты героического поколения людей — участников войны Сопротивления против французских колонизаторов.

Авторы этих фильмов шли в своих творческих поисках от непосредственных жизненных впечатлений: недаром с некоторыми из их героев зритель уже был знаком по документальным лентам. Других, например совсем юных участников Сопротивления — маленького Ким Донга, девочку Нга, — знали повсюду в стране; в их экранных образах были обобщены лучшие черты молодого поколения Вьетнама — мужество, патриотизм, готовность пожертвовать собственной жизнью во имя родины. Такие персонажи, как Ты Хау, А Фу, Ку Ти Лан, также воспринимались зрителями как реальные бойцы Сопротивления, ибо авторам фильмов удалось передать в их образах типичные черты представителей угнетенного народа, чьи жизненные права и человеческое достоинство попирались интервентами, народа, не пожелавшего смириться со своей участью и в ответ на призыв Партии трудящихся Вьетнама поднявшегося на освободительную борьбу.

Названные картины были неравноценны по своим художественным качествам, но их сближал общий пафос творческого поиска кинематографистов, уверенно овладевавших новыми средствами экранной выразительности, освобождаясь от влияния театральных штампов и иллюстративности, свойственной в тот период многим документальным лентам.

Постепенно обогащалась и жанровая палитра вьетнамского игрового кино. Так, рядом с «Синичкой», которую можно назвать прекрасной кинопоэмой, появилась картина «Девушка Ты Хау», в которой использованы возможности романной художественной структуры. О поисках свежих изобразительных приемов, о стремлении разнообразить киноязык свидетельствует и такой фильм, как «Огонь на средней линии». В этой картине особенно впечатляет эпизод встречи ее героя Зунга с воинским подразделением, отправляющимся на передовую. В нем нет диалога. Но особый изобразительный прием (в кадре — два изображения, движущиеся навстречу друг другу) выразительно передает глубину внутренних переживаний персонажа. Показательна для эстетики ленты и сцена налета вражеской авиации на склад боеприпасов, снятая свободно движущейся камерой в различных ракурсах, с использованием резких контрастов черного и белого, в напряженном ритме; экран здесь достоверно передает атмосферу тревоги и опасности, подчеркивая удивительное мужество и отвагу героев картины, вызывая у зрителя чувство сопричастности с происходящим в фильме. В картине «Ким Донг» душевный мир маленького героя, его переживания передаются через его глаза: они сияют детской радостью и весельем, когда Ким Донг играет со своими сверстниками; они светятся гордостью, когда мать отпускает Кима помогать патриотам; они серьезны, когда мальчик выслушивает задание, и горят детским нетерпением, когда он хочет почувствовать себя взрослым, получив право носить оружие, как его старшие братья и сестры.

В фильме «Молодой боец» правдиво изображен воинский коллектив, раскрываются новые взаимоотношения между людьми, участвующими в вооруженной борьбе против французских колонизаторов. В картине «Девушка Ты Хау» мы встречаемся с героями, в образах которых запечатлены типические черты настоящих революционеров. Создатели этих двух произведений старались максимально приблизить к зрителю события войны Сопротивления. И в той и в другой картине предпочтение отдается протяженным во времени эпизодам, вызывающим сильные эмоциональные переживания, что было новым для вьетнамских фильмов на военную тему, где прежде чаще встречались короткие «ударные» сцены.

Завершая краткий обзор этого периода, можно сделать вывод, что первые шаги вьетнамского игрового кино ознаменовались успехами, принципиально важными для дальнейшего развития нашего кинематографа; тем самым была заложена основа социалистического киноискусства Вьетнама. Одновременно складывался самобытный

стиль национального вьетнамского кино, формировалась новая зрительская аудитория, горячо и живо откликающаяся на произведения революционного искусства.

●

В течение десятилетия, с 1965 по 1975 год, вьетнамский народ, руководимый Партией трудящихся Вьетнама и президентом Хо Ши Мином, вел героическую войну с американскими агрессорами, участвовал в строительстве социализма на Севере страны, боролся за воссоединение нашей родины. Кинематограф в этот период перестроил свою деятельность, в соответствии с новой обстановкой и требованиями времени решая задачи, выдвинутые партией. За эти десять лет Киностудия художественных фильмов в Ханое, Киностудия Народной Армии и Центральное телевидение выпустили 55 игровых картин.

Почти все произведения, созданные в этот период нашими кинематографистами, посвящены одной главной теме — теме борьбы за свободу и независимость Вьетнама; в них воспет революционный героизм нашей армии и народа, успехи, достигнутые на боевом и трудовом фронтах. Помимо полнометражных лент, мастера вьетнамского кино откликались на важнейшие события времени короткометражными игровыми фильмами («Учительница Хань», «Море зовет», «Лес девушки Тхам», «Дым», «Огонь» и другие), пользовавшимися успехом у широкого зрителя. Хотя содержание этих картин и не отличалось большой глубиной и им подчас не хватало психологической убедительности, эмоциональность и гражданственность, искренность авторских устремлений не могли оставить аудиторию равнодушной. Критика справедливо отмечала воспитательное значение таких фильмов.

Важный шаг вперед был сделан создателями фильмов «производственной темы». Подробная разработка человеческих характеров, подлинный интерес к личности героя, многогранность образов определили удачу таких лент, как «Угол наклона», «Белый дым», «Станция», «Звонкое эхо реки». Художественный портрет нового человека, нашего современника, человека активного, деятельного, обладающего развитым гражданским сознанием, настоящего хозяина своей земли — вот главная заслуга авторов названных картин и ряда других фильмов, близких им по теме; в их числе — «История супругов Лык», «Родина», «Люди возвращаются на поля», «Цветы Тхиен Ли», «Святой день». Герои этих произведений — представители революционного крестьянства, люди, обладающие развитым чувством общественного долга, носители новой социалистической морали, сознательного отношения к труду.

Так, в фильме «История супругов Лык» образ центрального персонажа раскрывается на фоне борьбы коллективистских и общественных принципов отношения к жизни, причем всей логикой развития конфликта доказывается закономерность победы новых идеалов, новой морали, новых взаимоотношений между людьми.

Слабость же этой и некоторых других картин о современной деревне заключалась в известной иллюстративности, в несколько однообразной трактовке серьезной социальной проблематики, что порой делало работы разных режиссеров похожими одна на другую и лишало экранные образы подлинной самобытности.

Как и в предшествующий период, в это десятилетие наибольший успех выпал на долю фильмов о войне. В наших более ранних картинах раскрывались черты поколения, участвовавшего в войне Сопротивления, закончившейся поражением французских интервентов. Военные фильмы 1965—1975 годов («Буря поднимается», «Нгуен Ван Чой вечно жив», «Небо», «Девочка из Ханоя», «Фронтовая баллада», «17-я параллель: дни и ночи», «Дорога домой», «Девушка Нюнг» и другие) рассказали о вьетнамцах, отважно сражавшихся с американскими агрессорами. Такие герои, как Нгуен Ван Чой, Ван, Зиу, Нам, Нуй, Нюнг, несли в себе черты, проявленные вьетнамским народом в годы военных испытаний, — мужество, сплоченность вокруг Коммунистической партии, готовность самоотверженно до конца сражаться во имя свободы и независимости родины. В центре лучших картин о войне — образы глубоко индивидуализированные, кон-

кретные и неповторимые. Создатели этих кинопроизведений не пользуются иллюстративными приемами, их идейные выводы раскрываются через внутренний мир персонажей, чьи мысли и поступки глубоко мотивированы.

У героев фильмов «Буря поднимается» и «17-я параллель: дни и ночи» много общего: их родную землю оккупировал враг, они страдают вместе со всем народом и поднимают земляков на вооруженную борьбу за освобождение родины. Что помогает хрупкой, юной Ван из картины «Буря поднимается» преодолевать все испытания, мужественно выносить страдания и горе? Вместе с авторами этой глубоко волнующей ленты зритель приходит к пониманию закономерности победы, которую одержала Ван и такие, как она, люди, преданные делу революции, верящие в торжество правды и справедливости, готовые до последней капли крови сражаться во имя счастливого будущего своей страны. Личная драма Ван, родной брат которой — солдат марионеточной южновьетнамской армии, проливает свет на одну из острейших проблем военной поры. Героиня фильма «17-я параллель: дни и ночи» Зиу считает своим революционным долгом достойно продолжать дело погибшего коммуниста, своего старшего товарища; тема преемственности традиций борьбы звучит в этой картине убедительно и сильно.

Во «Фронтовой балладе» ставится вопрос: чем была обеспечена историческая победа вьетнамского народа над хорошо вооруженным, сильным противником? Герой фильма дает на него ответ самой своей жизнью патриота и борца, личность которого сформировалась под воздействием национальных народных традиций и социалистического мировоззрения, идей партии.

Большинство картин, о которых здесь идет речь, принадлежит к жанру героической поэмы, наиболее близкому и понятному вьетнамскому зрителю, отвечавшему облику героической эпохи, которую кинематографисты Вьетнама отразили на экране. Революционным эпосом, достойным славной борьбы народа за освобождение родины, можно назвать наши фильмы, воспевшие мужество и подвиги тысяч и тысяч вьетнамцев в долгой и кровопролитной войне, увенчавшейся победой справедливого дела.

Во вьетнамском кинематографе рассматриваемого десятилетия следует особо выделить два тематических направления: фильмы о событиях, предшествовавших Августовской революции («Молодой коммунист», «Августовская звезда», «Не опоздай на свидание»), и картины, отразившие реалии современной действительности («Фронт зовет», «Девушка и водитель», «Выбор жениха», «Приемная дочка»).

Ведущим мотивом картины «Не опоздай на свидание» является тема революционной борьбы, раскрывающаяся сквозь призму трогательной лирической истории; любовь человека прекрасна, когда она свободна, поэтому в борьбе за свободу люди защищают и свое право на счастье в любви — к такому выводу подводят зрителя создатели этого интересного по своим художественным решениям произведения, в котором органично соединились разнообразные изобразительные приемы, глубина психологической проработки характеров, выразительная музыка, яркий национальный колорит. Не случайно фильм «Не опоздай на свидание» пользовался исключительно большим зрительским успехом.

Картины «Выбор жениха», «Девушка и водитель» тяготеют к сатирическому жанру; в них высмеиваются еще существующие в нашем обществе недостатки и утверждаются моральные принципы новой человеческой личности, за которыми — будущее. Сатирическая направленность этих фильмов несет позитивный заряд.

Подводя итог сказанному, следует признать, что в период с 1965 по 1975 год вьетнамский игровой кинематограф вступил в пору идейной и эстетической зрелости, особенно успешно осваивая тему военной борьбы. Тематическое направление, к которому принадлежат фильмы, посвященные трудовым подвигам народа, будням социалистического строительства на вьетнамской земле, еще не получает в это время достаточного развития. Главным завоеванием десятилетия стал выход ки-

ноискусства на новые рубежи, создание героического киноэпоса, выдающихся произведений, сказавших правду о мужественной борьбе вьетнамского народа против империалистической агрессии США, за возрождение нашей единой социалистической родины. Социалистический реализм все более утверждался в этот период как творческий метод киноискусства Вьетнама.

●

Современный этап развития вьетнамского художественного кинематографа начался в 1976 году, когда завершилось полное освобождение Юга, страна обрела единство и во Вьетнаме развернулось широкое социалистическое строительство. Все это создало новые, особо благоприятные условия для дальнейшего идейно-эстетического роста национальной кинематографии, включая и новые организационно-производственные возможности. Если раньше в Демократической Республике Вьетнам существовало только две киностудии — Киностудия художественных фильмов Вьетнама в Ханое и Киностудия Народной Армии, то теперь в стране активно работают еще и Объединенная киностудия города Хошимина, Студия телевизионных фильмов в Хошимине, Киностудия имени Нгуен Динь Тьеу, Киностудия Министерства внутренних дел, выпускающие игровые ленты.

В фильмах последних лет кинематографисты социалистического Вьетнама ведут широкий творческий поиск, охватывающий как область содержания, так и разработку и освоение новых выразительных средств киноискусства. По-прежнему большое внимание они уделяют созданию картин на тему войны («Девушка Нип», «Деревня в кокосовой роще», «Тюремная симфония», «Земля Кути», «Когда дует гнилой ветер»), воспевая революционный героизм бойцов Народной Армии, участников Сопротивления на Юге страны и всего вьетнамского народа в вооруженной борьбе против американских агрессоров и их марионеток.

Стремление к эксперименту, к поиску новых форм заметно в фильме «Земля Кути», рассказывающем о судьбе молодого офицера марионеточной армии, об эволюции его общественных взглядов, о том, как он постепенно приходит к осознанию своего долга перед родиной. К сожалению, замысел авторов картины во многом остался нереализованным, характер главного персонажа недостаточно убедителен — и зрительский интерес к нему, по мере развития сюжета, заметно ослабевает.

В фильме «Когда дует гнилой ветер», поставленном по известному в нашей стране роману, воссоздаются события многолетней борьбы населения равнинных районов Намбо против иноземных агрессоров. Лента снята живо и увлекательно, однако ее композиции не хватает четкости, продуманности, не всегда точна работа актеров (в особенности это относится к исполнителям главных ролей), что мешает произведению обрести подлинную масштабность и выразительность.

Удачной получилась картина «Только вперед», посвященная важной теме связи фронта и тыла, показывающая, как в трудное военное время бойцы Народной Армии помогали производству; ее герои, носители высоких нравственных качеств, олицетворяют славные традиции нашей армии.

Если в фильмах о войне, созданных за последние несколько лет, явственно обозначилась тенденция к поиску, к опробованию новых выразительных средств, к расширению тематики, то в картинах «производственной темы» все еще ощущается инерция штампа: неожиданные повороты действия, непривычные, смелые постановочные решения и неоднозначные характеры встречаются здесь нечасто. Но и на этом тематическом направлении есть свои удачи, например, «Недостроенная стена», лента, касающаяся острых проблем в жизни современной вьетнамской деревни, где идет борьба с пережитками потребительской психологии в характере мелкого производителя, за утверждение новых методов хозяйствования и нового отношения к труду. Новые качества рабочего человека, формирующиеся в ходе революционной перестройки жизни, отражают фильмы «В северной части столицы», «Люди на реке», «Дождливый день в конце лета». Нужно, однако, отметить, что, несмотря на искреннюю заинтересованность наших кинематогра-

фистов в правдивом показе и по-настоящему глубоком осмыслении современной действительности на экране, многие возникающие при этом проблемы остаются нерешенными; наш зритель ждет встречи с героем-современником, выражающим типичные приметы времени, с героем, чей образ был бы правдив и убедителен в полной мере.

В последнее время наш кинематограф предпринимает активный и плодотворный поиск еще в одной тематической области — я имею в виду создание фильмов, содержащих серьезную, глубоко аргументированную критику неоколониалистских методов, которыми империализм пытался воспользоваться во Вьетнаме. К числу таких картин относятся «Первая любовь» и «Забытые адреса». Фильм «Забытые адреса» убедительно показывает, что ставка американских империалистов на «непобедимую» силу доллара оказалась на нашей земле проигранной: патриотический и революционный дух вьетнамских тружеников им сломить не удалось. Правда, художественная форма картины не во всем оказалась адекватной ее замыслу: мысли авторов порой выражены слишком прямолинейно. Более удачной, хотя тоже не лишенной известных просчетов, получилась лента «Первая любовь», изобилующая множеством драматических ситуаций, отличающаяся разнообразием использованных художественных средств и подробной психологической разработкой характеров персонажей; «Первая любовь» заслуженно пользовалась широким зрительским успехом.

Серьезным подходом к избранной проблематике характеризуются фильмы «Глупый разум» и «Беспокойный рейс», авторы которых подвергают критике некоторые негативные явления, еще имеющие место в жизни нашего общества. Пафос этих произведений заключается в утверждении социалистических идеалов и принципов во взаимоотношениях людей и отвечает нашим актуальным общественным задачам. Важная социальная проблема, связанная с перестройкой мировоззрения современника, ставится в картине «Как я живу», очень правдивой и искренней, имеющей большое воспитательное значение.

После освобождения Юга в стране возникли новые проблемы, отражению которых вьетнамские мастера кино уделяют значительное внимание. Одной из главных здесь является проблема воспитания молодежи, живущей в сравнительно недавно освобожденных районах. Борьба за молодежь, за формирование социалистического мировоззрения молодых людей — задача исключительной общественной важности; различным аспектам этого процесса посвящены такие фильмы, как «В поисках сына», «Водоворот», «Мечты на полях».

Следует, наконец, упомянуть и об успешных экранизациях театральных спектаклей, осуществленных в последние годы («Меч предводительницы», «Конец тирана», «Жить заново», «Девушка Нян», «Императрица Зыонг Ван Нга»), создатели которых стремились к углубленному психологическому исследованию острых жизненных коллизий, к широкому использованию выразительных средств киноискусства.

Думается, что для современного этапа развития вьетнамского игрового кино вообще характерен разнообразный и интенсивный творческий поиск новых оригинальных художественных форм, обогащающий язык киноискусства Вьетнама, призванного удовлетворять возрастающие эстетические запросы зрителя.

В процессе поиска, естественно, неизбежны известные потери и издержки, но в целом он протекает плодотворно, в органичном единстве с поступательным движением всей нашей социалистической культуры, неразрывно связанной с жизнью народа.

●

Специфическая особенность вьетнамского национального кинематографа заключается в том, что игровое кино в нашей стране зародилось сравнительно недавно, но быстро достигло уровня, обеспечивающего прочную основу для дальнейшего поступательного развития киноискусства, для создания произведений, которые могли бы встать рядом с лучшими достижениями прогрессивной мировой кинематографии.

Чем же объясняется столь быстрое «повзросление» вьетнамского кино? В ответ на этот вопрос необходимо перечислить сразу несколько

факторов: благоприятная политическая и экономическая ситуация, общие социальные условия, в которых происходило становление национальной кинематографии, передовое мировоззрение наших художников, государственная политика в области литературы и искусства, обеспечивающая предпосылки для успешного художественного творчества, творческий метод, взятый на вооружение нашими мастерами искусств. На последнее обстоятельство мне хочется обратить особое внимание.

Как известно, социалистический кинематограф Вьетнама аккумулировал опыт марксистско-ленинской эстетики и, в соответствии с основными принципами культурной политики партии, уверенно решает задачу развития искусства национального по форме и социалистического по содержанию; вьетнамское кино успешно осваивает метод социалистического реализма, воссоздавая эпическую картину борьбы и труда нашего народа во всем ее богатстве и разнообразии.

Непреложным условием подлинно художественного творчества мы считаем партийность искусства. Поэтому первостепенное внимание наш кинематограф, будучи активным помощником партии, уделяет участию в решении насущных жизненных вопросов, осмыслению актуальных проблем действительности. Вьетнамское кино прославляет революционный героизм народа, одержавшего полную победу над врагом в борьбе за свободу и независимость страны; наш экран правдиво отражает процессы и явления, сопровождающие социалистическое строительство во Вьетнаме на нынешнем этапе. В лучших наших фильмах находят свое яркое образное воплощение черты современника, человека передовых взглядов, сознательного участника переустройства жизни на социалистических началах, осуществляемого под руководством Коммунистической партии Вьетнама. Герои этих произведений, утверждающие высшие идейно-нравственные ценности, несут в себе типические черты реальных людей, чья жизнь стала подвигом; для наших художественных фильмов показательна страстная, боевая документальность, глубокая погруженность в действительность.

О народе и — в интересах народа! Таков девиз нашего киноискусства, для которого народность является необходимым естественным условием его полнокровной жизни. Содержание наших фильмов неизменно отвечает задачам укрепления национального единства и строительства счастливого будущего страны.

Мастера нашего кино творят для народа, они стремятся к созданию произведений, обладающих ясностью, доходчивостью и эмоциональной выразительностью, произведений массового демократического искусства.

Социалистический кинематограф Вьетнама вносит заметный вклад в наше революционное дело и по праву считается действенным боевым оружием партии, важным участком культурно-идеологического фронта.

Сегодня народ Вьетнама, с оружием в руках отстоявший свою свободу и независимость, добившийся воссоединения родины, занят созидательным трудом. Но мир и покой вьетнамской земли нарушают провокационные вылазки пекинских гегемонистов. Народ и армия социалистического Вьетнама дали два года назад сокрушительный отпор китайским агрессорам; эта новая мужественная страница нашей истории ждет отражения на экране. Одной из актуальных задач нашего кино мы считаем разоблачение преступных экспансионистских устремлений пекинского руководства.

Социалистическое содержание и национальная форма — для вьетнамских кинематографистов очевидна неразрывность этих двух понятий; наши мастера кино ведут активный поиск, в процессе которого формируется свой неповторимый художественный стиль вьетнамского киноискусства. В наиболее значительных произведениях нашего кино находят свое отражение самобытные формы национального сознания и национальной культуры вьетнамцев, что подтверждается анализом и таких основополагающих элементов эстетической структуры фильма, как драматургия, монтаж, игра актеров, музыка, и особенностями изобразительных решений, авторской интонацией и т. д. Среди наиболее характерных стилевых тенденций, сближающих работы непохожих один на другого, своеобычных художников, я

бы назвал органическое соединение героики с лиризмом, строгой простоты с концентрированной динамикой и свободой киноповествования. Для многих наших картин показательно стремление к предельной правдивости кадра, тяга к изобразительным решениям, в которых ощущается естественность художнического наблюдения, а не технический прием. Своеобразен и ритм вьетнамских фильмов: зачастую спокойствие и уравновешенность композиции сочетаются с героической экспрессией и эмоциональной насыщенностью. При этом нельзя не отметить, что многие наши ленты еще бывают затянутыми, им недостает четкой выразительности.

Одним из условий наших будущих достижений мы считаем планомерную и систематическую работу по подготовке и воспитанию творческих кадров национальной кинематографии, ведь те, кто воспитывает зрительские массы, должны иметь передовое мировоззрение, обладать жизненным опытом и высокими профессиональными навыками. Как раз такие художники и составляют ядро многочисленного отряда мастеров вьетнамского кино, в котором сегодня трудятся талантливые режиссеры — Фам Ван Кхоа, Хонг Нги, Тиен Лой, Май Лок, Ву Шон, Чан Ву, Хай Нинь, Фам Ки Нам, Хюи Тхань, Нонг Ить Дат, Кхыонг Мэ, Чан Дак, Нгуен Нгок Чунг, Ву Вам Ты, Бать Зиеп, Нгуен Кхак Дой; сценаристы — Хоанг Тить Ти, Бань Бао, Кам Ки, Ву Ле Май, Бань Тяу, Чан Ким Тхань, Фу Тханг, Зуй Кыонг; операторы — Нгуен Данг Бай, Нгуен Дак, Кхань Зы, Хонг Шен, Тхам Во Хоанг, Нгуен Куанг Туан, Зыонг Динь Ба, Нгием Фу Ми, Нгуен Суан Тян, До Мань Хунг, Ву Фам Тюань, Лыу Суан Тхы; артисты — Туан Ту, Ньы Нюнг, Ча Жанг, Чан Фыонг, Фи Нга, Хюи Конг, Май Тяу, Лам Той, Чинь Тхинь, Туэ Минь, Тхюи Ван, Хо Тхай, Зань Тан, Ван Фык, Хоанг Иен, Туйет Чинь, Нгок Лан, Лить Зу, Бить Ван, Тхюи Винь, Ань Тхай. Эти и многие другие наши кинематографисты внесли существенный вклад в развитие игрового кино Вьетнама.

Успехи, достигнутые за короткий срок нашим кинематографом, не могут, однако, заслонить тех сложных проблем, которые ждут своего решения и которым мы уделяем сегодня много внимания.

К сожалению, у нас еще выпускается немало фильмов, в которых важные явления действительности получают упрощенную трактовку, картин неглубокого содержания и невыразительных в художественном отношении. Распространенным недостатком является разрыв между тематикой фильма и насущными жизненными проблемами. Вдумчивое исследование человеческих характеров порой подменяется фразой, отвлеченной декларацией.

Огорчает и то обстоятельство, что уровень научных исследований, теоретических работ киноведов и кинокритиков не отвечает пока общему уровню развития художественной кинематографии. А ведь киноведение и кинокритика играют важнейшую роль в идейно-эстетическом воспитании зрителя и призваны активно влиять на характер кинопроцесса в целом.

Одной из насущных наших задач является привлечение в кинематограф новых сил, для чего необходимо совершенствовать работу по подготовке и переподготовке творческих и технических кадров. Отставание на этом участке может со временем стать серьезной помехой для дальнейшего развития нашей кинематографии. Нуждается в укреплении и материально-техническая база нашего кино — от ее состояния во многом зависит количество и качество производимых в стране фильмов.

Оценивая славный путь, пройденный киноискусством Вьетнама вместе с народом и страной, мы гордимся достигнутыми успехами и преисполнены решимости неуклонно продолжать движение вперед. Вместе с тем мы сознаем, что время бурных революционных преобразований и национально-освободительной борьбы остается позади, наступило время мирного строительства, требующее кропотливой будничной работы, выдвигающее новые задачи перед киноискусством, призванным раскрывать разнообразные черты нашей социалистической действительности, воспевая подвиг народа, идущего дорогой социализма.

Ханой

Н. Ермаш

Для чего возвращаются в прошлое...

«ЛАКИРОВАННЫЕ БОТИНКИ НЕИЗВЕСТНОГО СОЛДАТА» («Лачените обувки на незнания войн»)
Автор сценария и режиссер Рангел Вылчанов. Оператор Радослав Спасов. Художник Георгий Тодоров. Композитор Кирил Дончев. Производство Студии художественных фильмов (Болгария). 1980.

Фильм «Лакированные ботинки неизвестного солдата» Рангел Вылчанов, видный режиссер современного болгарского кино, закончил в 1979 году, тем самым осуществив свой замысел пятнадцатилетней давности. Появление такой картины в контексте болгарского киноискусства 70-х годов представляется глубоко закономерным. Более того, в определенном отношении «Лакированные ботинки неизвестного солдата» не только продолжают некоторые важные мотивы, отчетливо прозвучавшие в кинематографе Болгарии последнего десятилетия, но и завершают их, как бы подводя итог — пусть и не окончательный — дискуссии, стихийно и широко развернувшейся на болгарском экране примерно с конца 60-х.

Речь идет о проблематике картин так называемого «миграционного цикла», о произведениях, затрагивающих сложные, не всегда поддающиеся простой и однозначной оценке явления, связанные с новым историческим этапом в развитии страны и нации, вступившей в ходе социалистического строительства в пору научно-технической революции. Для Болгарии, в недавнем прошлом сугубо аграрной, по преимуществу крестьянской страны, индустриализация, осуществляемая быстрыми темпами, и порождаемые ею перемены в жизни людей знаменовали собой резкий исторический поворот. И дело не только в том, что превращение Болгарии в современную промышленную державу, сопутствующая этому процессу урбанизация, численный рост рядов рабочего класса, пополнившегося вчерашними сельскими жителями, и естественное разрушение старого патриархального уклада жизни с его вековыми обычаями и ритуалами порождают целый ряд конкретных социальных проблем, требующих практического решения в интересах социалистического общества. Меняются ведь не только условия и нормы быта людей, их привычки и характер взаимоотношений друг с другом в этих условиях. Перемены затрагивают область мировоззрения, систему нравственных постулатов и ориентиров, оказывая влияние на духовный климат в обществе в целом. Но и это еще не все.

Новый уровень общественных отношений в стране закономерно вызывает рост национального самосознания. Сопоставляя настоящее с прошлым, искусство, реагирующее на импульсы, порождаемые умонастроениями современника, пытается осмыслить процесс исторического самоопределения нации, стремится к глубинному исследованию корней и истоков народного характера, к постижению освященных временем нравственных ценностей и традиций, рассматривая их не просто как дорогие реликвии, а как живое, плодотворное наследие, без которого не обойтись ни современникам, ни потомкам.

Так выглядят общественно-исторические предпосылки, во многом определившие круг тем и образов одного из наиболее примечательных направлений в современном болгарском киноискусстве, к которому принадлежит, на наш взгляд, и картина «Лакированные ботинки неизвестного солдата», имеющая, независимо от ее условно-метафорической художественной структуры и известной камерности, прямое отношение к конкретным злободневным проблемам сегодняшней Болгарии. Новая работа Вылчанова, произведение авторское в полном смысле этого слова и очень самобытное, встает в один ряд с такими заметными фильмами, как «Дерево без корней» Христо Христова, «Крестьянин на велосипеде» Людмила Киркова, «Вечные времена» Асена Шопова. Авторы этих картин, как и некоторых других, примыкающих к ним по своей проблематике, обычно выбирают в качестве исходного момента фабулы ситуацию, связанную с переселением бывших крестьян в город; характерно, что при этом они мысленно движутся в направлении, как бы обратном движению их героев. Но не ради самого прошлого возвращаются они туда и не для того, чтобы еще раз полюбоваться навсегда уходящей стариной. Не ностальгия, но забота о будущем определяет в данном случае характер поисков художников. С той же целью совершает путешествие в прошлое и лирический герой Вылчанова, свое духовное родство с которым автор настоятельно подчеркивает.

Итак, перед нами фильм-воспоминание, фильм-раздумье, неповторимо индивидуальный, глубоко личный. Основное действие его разворачивается в болгарском селе примерно

«Лакированные ботинки неизвестного солдата»

в 30-е годы нашего столетия; все, что там происходит, увидено глазами деревенского мальчика Моне; но несколько раз на экране появится и повзрослевший Моне — Симеон, человек, которому сегодня под пятьдесят и который оглядывается на собственное детство, на прошлую жизнь болгарской деревни с дистанции времени почти в полвека.

...В прологе ленты Симеон, которого играет сам Вылчанов, наблюдает смену караула на площади перед Букингемским дворцом в Лондоне... Парадные красные мундиры королевских гвардейцев, их огромные черные меховые шапки, восхищающие туристов, сверкающие клинки, торжественно-бравурная музыка, сопровождающая церемонию... Ритуал, не меняющийся веками, застывшая, превращенная в музейный экспонат традиция, давным-давно утратившая всякий практический смысл, маскарадное действо, в котором каждое движение, каждый жест выверены до дюйма, до секунды. Симеон наблюдает за ним не из праздного любопытства.

Похоже, что перед дворцом снимается эпизод какого-то фильма, а Симеон с портативным магнитофоном в руках участвует в съемках в качестве звукооператора. Но вот он случайно нажимает на кнопку «воспроизведение» — и в наушниках звучит сохранившаяся на кассете запись старинной болгарской народной песни. Песня возвращает память героя в прошлое. Картины этого прошлого, возникающие на киноэкране, контрастно сталкиваются с кадрами смены караула. Начинается основное действие фильма.

Этот вступительный эпизод чрезвычайно важен в художественной структуре ленты: он дает ключ к пониманию общей концепции произведения. Противопоставляя сцену перед Букингемским дворцом, строжайше регламентированный ритуал, участники которого напоминают марионеток, эпизодам деревенской жизни — жатва, похороны, свадебное веселье, — где все исполнено живого движения, где люди раскованны и не ограничены в проявлении своих чувств и эмоций, режиссер сводит две традиции, омертвевшую и живую. Разумеется, подобное противопоставление — не самоцель. Полностью смысл его раскроется дальше, по мере того как мы, вместе с героем картины, будем все глубже погружаться в мир его детства, в среду, где он появился на свет и рос, в причудливое переплетение детских фантазий и реальности, увиденной глазами Моне и осевшей в его памяти.

...В деревне — свадьба. Один из многочисленных родственников Моне (семья, в которой растет мальчик, многолюдна, это скорее не семья, а р о д), низкорослый и неказистый «черный Дядя», женится на юной и ослепительно прекрасной (во всяком случае, такой запомнил ее Моне) «белой Тете». Сцены свадьбы, занимающие значительную часть метража картины, показаны очень подробно, кажется, ни одна из деталей древнего ритуала не опущена, не оставлена без внимания, и это целиком оправдано. Ведь свадьба — не только центральное событие фильма и ярчайшее детское впечатление героя, к которому тот мысленно возвращается вновь и вновь, но и главный о р г а н и з у ю щ и й элемент содержания и эстетической конструкции произ-

ведения. Невеста в красивом свадебном одеянии, принарядившиеся по случаю торжества друзья и родственники молодых, десятки гостей в колоритных национальных костюмах, народные танцы, музыка, песни — все это было для Симеона первой в его жизни настоящей встречей с прекрасным. «Белая Тетя» (потом она «превратится» в белую голубку, и Моне будет разговаривать с нею ласково и доверчиво) — это и символ духовной чистоты, и предмет первой детской влюбленности мальчика, восхищенного ее красотой, взволнованного каким-то смутным предощущением возвышенных и сильных чувств, которые еще предстоит испытать в будущем. Сам праздник — пестрое, красочное, хаотически «разбросанное» во времени и пространстве, но вместе с тем гармоничное и цельное по настроению зрелище, поставленное и снятое (оператор Радослав Спасов) с незаурядным мастерством и выдумкой, с огромным уважением и любовью к культуре родной земли, к народным обычаям. Большинство участников свадебных эпизодов — непрофессиональные исполнители. В течение многих недель режиссер отбирал их среди сельских жителей в окрестностях Софии. Поступи он иначе, фильм наверняка многое бы утратил в части достоверности, убедительности подлинной этнографической фактуры, почувствовать и передать которую актерам-профессионалам вряд ли дано с такой вот глубиной. И, конечно же, даже самому искусному гримеру никогда бы не удалось добиться необходимого в данном случае типажного сходства экранных персонажей с теми людьми, которых запомнил Моне по впечатлениям детства, с их обожженными солнцем и высушенными ветром лицами, с их сильными загрубевшими руками деревенских тружеников, тяжело добывающих свой хлеб. Хлеб — основа жизни, главная забота крестьянина. Свежевыпеченный каравай, которым по традиции встречают молодых перед домом жениха, — здесь и атрибут свадебного ритуала, и еще одна многозначная деталь в ряду символов и метафор этого поэтического киноповествования, обращенного к самым истокам народного бытия...

Можно было бы и дальше пересказывать этот фильм, один за другим припоминая кадры, соединяющие внешний «документализм» и глубокую эмоциональность образных поэтических обобщений. Однако картина «Лакированные ботинки неизвестного солдата» построена так, что заранее обрекает подобные попытки на неудачу. Ее композиция прихотлива, она изобилует неожиданными поворотами, как и ход авторской мысли, последовательность которой невозможно уловить, не приняв систему условностей, ее выражающих. Однако на поверку выходит, что мысль эта отчетлива и действительно последовательна. Встреча с прошлым, расставание, нерасторжимость прошлого и настоящего — вот «опорные точки», на которых зиждется драматургия фильма, развивающегося по законам памяти, идущего к пониманию многомерности исторического движения нации, к постижению связи «судьбы человеческой и судьбы народной», если вспомнить слова Пушкина.

...Сидя на коленях у деда, маленький Моне перебирает кресты и медали, украшающие грудь старика, надевшего по случаю свадьбы все свои регалии. О прошлом этого человека нам ничего не известно, но, судя по возрасту, он мог быть и участником апрельского восстания 1876 года, и солдатом в период Балканских войн. Наверное, дед не раз рассказывал внуку о войне — и вот мальчику, задремавшему посреди шумного веселья, снятся какие-то сражения, атаки, пушки и боевые знамена... «Батальные сцены» подчеркнуто условны, они поставлены в несколько пародийном, бутафорском стиле театрализованного представления, временами напоминают музейные панорамы. Строгой, точной реконструкции здесь и не требовалось. Война на экране — всего лишь знак, напоминание о мужестве народа и перенесенных им бедствиях. Однако эти немногочисленные кадры существенны для понимания главной идеи произведения и, в частности, для дешифровки странного на первый взгляд заголовка, выбранного Вылчановым для своего фильма, — «Лакированные ботинки неизвестного солдата»... Вот в одном из эпизодов сна мы видим шеренгу, в которую построены похожие одна на другую, как две капли воды, фигуры солдат, копии той, что увидел однажды маленький Моне в городе, на постаменте памятника Неизвестному солдату. Под этим памятником мальчик сидел, держа в руках лакированные ботинки, только что купленные, еще ненадеванные. Он так ни разу и не наденет их у нас на глазах, он будет играть с ними, как с забавным и красивым, но не нужным ему предметом, принадлежностью городского быта. По земле, на которой он родился и вырос, надо ходить босиком, а не в щегольской лакированной обуви, надо чувствовать эту землю. Надо помнить о ней и тогда, когда изменится твоя собственная жизнь вместе с жизнью народа, шагнувшего в иное историческое время. И цепко удерживать в памяти события прошлого — часть истории, источник нравственного, социального опыта твоего народа, мужественно преодолевшего долгий и трудный путь к дням сегодняшним.

Но не стоит и цепляться за прошлое, тосковать о том, что миновало и ушло навсегда.

Человечество расстается со своим прошлым, смеясь. Эта *мысль Маркса вспоминалась мне не раз во время* просмотра картины «Лакированные ботинки неизвестного солдата», в самом названии которой есть что-то парадоксально-озорное, задиристое. Фильму Вылчанова свойственна ирония, он изобилует мистификациями. Вряд ли, к примеру, следует воспринимать как реальность гибель семьи Моне в доме, подожженном выжившей из ума бабкой. Это еще одно иносказание, намек на неизбежность разрушения старого мира, патриархального крестьянского уклада. В ряду авторских размышлений, в ряду событий, всплывающих в памяти героя картины, пожар — не катастрофа, а обновление: прошлое отступает, расчищая место для грядущего. Приблизительно в том же ключе может быть, видимо, прочитан и другой иносказательный момент — когда, оставшись один после пожара и смерти деда, Моне раздевается догола и ложится в каменный желоб старого источника: одежды прошлого сброшены, впереди — новая жизнь, но, входя в нее, лирический герой ленты ощущает потребность еще раз «прикоснуться» *к прошлому, к истокам, к миру, откуда он родом...*

Ближе к финалу на экране возникает еще одно предметное воплощение этого мира — вспаханное поле, уходящее за горизонт; по полю идет взрослый Симеон. Человек шагает широко, твердой, уверенной поступью; при этом ракурс, выбранный камерой, чуть деформирует равнинный пейзаж — и кажется, что стала заметной кривизна земной поверхности. Бескрайнее пространство — часть планеты Земля... Открытое, свободное пространство — снова контраст с обнесенной чугунной оградой асфальтированной площадкой перед Букингемским дворцом, которую мы наблюдали в прологе. «Закольцевав» исходную метафору, автор фильма ставит завершающий акцент, подчеркивает основную мысль: не искусственно сохраняемый исторический ритуал, а реальный исторический опыт, запечатленный в сознании и в душе человека, одухотворяемый жизнью, трепетным чувством, необходим народу в его движении по пути новой жизни.

Премия «Оскар» — советскому фильму

Почетный приз американской Академии киноискусства — «Оскар» присужден в этом году советской картине «Москва слезам не верит» (режиссер Владимир Меньшов, производство киностудии «Мосфильм»). Корреспондент журнала «Искусство кино» обратился к генеральному директору «Мосфильма» Н. Т. Сизову с просьбой прокомментировать это событие.

— Решение американской Академии киноискусства вручить приз «Оскар», высшую кинематографическую награду США, советскому фильму «Москва слезам не верит», — сказал Н. Т. Сизов, — естественно, обрадовало коллектив студии, как, думаю, и всю кинематографическую общественность нашей страны. Впервые за более чем 50-летнюю историю премии «Оскар», ежегодно присуждаемой в Соединенных Штатах за наиболее выдающиеся картины национального и зарубежного производства, эту награду получил советский фильм на современную тему, фильм, отражающий реальные черты нашей действительности, социалистического образа жизни. Немаловажным видится мне и то обстоятельство, что, признав фильм «Москва слезам не верит» «лучшим иностранным фильмом года», американская киноакадемия выделила его в ряду столь заметных кинопроизведений, как «Кагемуша» Акиры Куросавы, «Гнездо» Карлоса Сауры, «Последнее метро» Франсуа Трюффо, также претендовавших на это отличие в нынешнем году.

Американская Академия киноискусства является представительной общественной организацией, в которую входят наиболее видные творческие и административные работники кинематографии США. Тот факт, что, несмотря на развязанную реакционными кругами антисоветскую пропагандистскую кампанию, в Соединенных Штатах самый почетный из национальных кинематографических призов получил наш фильм, свидетельствует о наличии в стране влиятельных сил, искренне заинтересованных в продолжении советско-американского сотрудничества в области культуры в интересах обеих стран и улучшения международного климата.

Синерама

Болгария

«Путешествие» — дебют молодых режиссеров Искры Иосифовой и Марины Петровой. Молоды и другие члены съемочной группы — оператор Георги Николов, дебютировавший недавно фильмом «Почти любовная история», художник Борис Нешев, композитор Божидор Петков и большинство исполнителей. Для сценариста Веселина Панайотова этот фильм — второй опыт в кинодраматургии.

Название фильма метафорично. Авторы имеют в виду «путешествие во времени»: назад, к дням решающего для Болгарии 1944 года, дням величайших социальных перемен; назад, к юности наших отцов, к юности революции, когда были заложены основы социалистического общества, когда формировались общественные отношения нового типа, когда идеалы революционной борьбы начали проникать в сознание тысяч и тысяч людей.

В этом путешествии в героическое прошлое страны эпоха раскрывается через призму авторских воспоминаний — воспоминаний о детстве, когда мир воспринимается особенно остро и когда страшный лик войны кажется еще более зловещим, диким, противоестественным. Центральная тема «Путешествия» — дружба, детская дружба, прошедшая суровые недетские испытания.

В главных ролях заняты артисты Стефан Мавродиев и Пламен Гетов.

Г. Фролов

«Путешествие», режиссеры Искра Иосифова и Марина Петрова (фото из журнала «Болгарские фильмы», Болгария)

Индия

Создание новой государственной киноорганизации — Национальной корпорации развития кино — важный шаг, предпринятый правительством Индии в поддержку кинематографии. Передовая статья, опубликованная в популярном еженедельнике «Тайм энд Тайд», целиком посвящена деятельности Корпорации. Объявленная как объединение двух крупнейших государственных киноорганизаций (ИМПЕК и Корпорации финансирования кино), Национальная корпорация развития кино, по замыслу организованного Совета, будет иметь весьма широкие полномочия как в области финансирования фильмов, так и в вопросах экспорта и импорта картин.

Индия, как известно, занимает первое место в мире по объему кинопроизводства: на экраны страны в 1980 году вышло более 700 индийских полнометражных игровых фильмов. Естественно, в это число входят и фильмы, производство которых осуществлено крупными кинокомпаниями (их называют «фильмы с большим бюджетом»), и ленты, поставленные на мелких киностудиях.

Создание новой киноорганизации надо рассматривать как еще одну меру, предпринятую правительством для расширения участия государства в кинопроизводстве; не случайно она встретила негативное отношение со стороны крупных кинобизнесменов. Однако для большинства индийских кинематографистов создание Корпорации — ощутимая помощь, тем более что эта организация будет ведать производством фильмов не только в отдельных штатах страны, но так-

же координировать и направлять деятельность местных киноцентров и кинообществ. Однако у Совета Корпорации немало трудных проблем, которые ему предстоит разрешить, и одна из них — приобретение нового оборудования, которое, как известно, Индия импортирует. На сегодняшний день многие киностудии страны вынуждены работать на устаревшей технике, а закупать современные модели камер и другого оборудования могут позволить себе лишь крупные предприниматели. Но, по мнению автора статьи, было бы нецелесообразно для Корпорации ограничивать свою помощь приобретением оборудования лишь для нескольких наиболее известных режиссеров. Речь идет о государственной поддержке национального кинематографа в целом.

В свое время деятельность Корпорации финансирования кино, целью которой было оказание помощи молодым талантливым режиссерам, способствовала появлению целой плеяды индийских кинематографистов, чьи работы не раз были отмечены высокими наградами как в Индии, так и за рубежом. В отличие от Корпорации финансирования кино у Национальной корпорации развития кино более широкие задачи. Главная из них — продвижение на экраны «фильмов с большой буквы». Под эгидой Корпорации будут проходить различные кинофестивали, где индийский зритель сможет познакомиться с лучшими достижениями как отечественного, так и мирового киноискусства. Корпорация будет способствовать развитию регионального кино на языках различных штатов Индии, оказывать финансовую поддержку режиссерам. Помощь кинообществам, координация работы киноцентров, техническая помощь работникам студий, изучение вопросов киноискусства также входят в функции новой организации. В Совет Корпорации должны войти как представители традиционного коммерческого кино, так и те кинематографисты, которые представляют «новое» индийское кино.

И. Звегинцева

Италия

По сообщениям итальянской печати, Федерико Феллини готовится к съемкам нового фильма по мотивам «Илиады» Гомера. Сценарий он пишет вместе с американским писателем Энтони Барджесом — автором книги, по которой была поставлена нашумевшая лента «Механический апельсин». Будущий фильм, согласно предположению, высказываемому в статье «Феллини завоевывает город богов», напечатанной в газете «Унита», впитает в себя «ностальгические воспоминания о книгах детства; будет в нем и немного полемики, и, конечно же, масса гротесковых фантазий...»

Как обычно, Феллини предпочитает вести съемки в павильоне: Олимп будет воздвигнут в студиях римского киногородка «Чинечитта». Сам режиссер говорит: «Я с гимназических лет зачарован греческой мифологией. Куда там Супермену, Флешу Гордону и всем их приятелям (персонажи популярных комиксов. — *А. Б.*). Для нас, мальчишек, Гомер был, наверное, единственным автором, который вызывал такое же восхищение, как Жюль Верн... самые волнующие истории, самых невероятных и чудовищных персонажей мы находим у Гомера».

Как одного из возможных участников съемок называют любимого актера Феллини — Марчелло Мастроянни.

Ради работы над «Илиадой» Феллини отложил давно вынашиваемый им проект фильма об убийстве эрцгерцога Фердинанда в Сараево. Над сценарием режиссер работал вместе с кинодраматургом Тонино Гуэррой.

●

Внимание печати продолжает привлекать недавно вышедшая одновременно в Италии и ФРГ книга Федерико Феллини «Делать фильм» — его дебют в большой литературе. Первая половина книги — это воспоминания Феллини о детстве, отрочестве и ранней юности, уже публиковавшиеся ранее под названием «Мой Римини». По материалу эти автобиографические заметки близки повести (и созданному на ее основе сценарию фильма) «Амаркорд», написанной Федерико Феллини и его соавтором Тонино Гуэррой, а также сценарию фильма «Рим». Вторую половину книги составляют частично отредактированные и немного расширенные интервью Феллини, в которых он рассказывает о методах работы, об истории создания своих фильмов, делится воспоминаниями о некоторых коллегах, в частности о режиссере Роберто Росселлини и комике Тото. «Делать фильм» несомненно помогает проникнуть в творческую лабораторию Феллини, но весьма мало добавляет к тому, что уже знают зрители о внутреннем мире и идеях режиссера по его фильмам, — таково мнение рецензентов книги.

●

Более восьмидесяти представителей итальянской культуры и искусства, среди которых большинство кинематографисты, подписали обращение с требованием создать в Италии такое правительство, которое включало бы представителей лучших, здоровых сил итальянского общества. Партия христианских демократов, говорится в обращении, показала, что она не в состоянии руководить моральным оздоровлением и обновлением государства... Необходимо доверить руководство страной политическим деятелям, которые всегда строго осуждали коррупцию, уважали законность.

В числе подписавших это обращение кинематографистов сценаристы Чезаре Дзаваттини, Джорджо Арлорио, Никола Бадалукко, Фурио Скарпелли, Франко Солинас, режиссеры Бернардо Бертолуччи, Франко Брузети, Дамиано Дамиани, Нанни Лой, Марио Моничелли, Джилло Понтекорво, Этторе Скола, братья Тавиани, актер Джан Мария Волонте и многие другие видные мастера итальянского кино.

●

«Укрощение строптивого» — так называется фильм, в котором снимались популярнейшие в Италии актеры Адриано Челентано и Орнелла Мути. Поставили этот фильм два кинодраматурга, являющиеся и авторами сценария, довольно известные мастера комедийного жанра, на сей раз дебютировавшие как режиссеры,— Кастеллано и Пиполо. «Они были на шаг от создания шедевра, разумеется, шедевра китча,— пишет рецензент газеты «Унита»,— но все же оригинального. Материала у них было достаточно, ибо главную роль исполняет Адриано Челентано, а наш, итальянский, китч изобрел именно он». Герой фильма — богатый владелец фермы близ Милана, строптивый, грубый женоненавистник. Совладать с ним не удается ни одной женщине, пока не появляется хорошенькая юная горожанка (Орнелла Мути), которая, переодевшись в прелестную крестьянку, наконец покоряет его сердце... Авторы сценария безостенчиво заимствуют ситуации, характеры, даже остроты из известных фильмов — итальянских и иностранных, главным образом американских. К тому же в фильме, как отмечают рецензенты, немало проявлений дурного вкуса; несмотря на старания на редкость пластичного и обаятельного Челентано и очаровательной Мути, лента не поднимается выше среднего уровня коммерческой поделки.

А. Богемская

Куба

Исполнилось 20 лет студии хроникальных фильмов Кубинского института киноискусства и кинопромышленности — знаменитой «Нотисьеро ИКАИКа», детища известного кубинского режиссера-документалиста Сантьяго Альвареса. Кубинская пресса отметила это событие комментариями и статьями, в которых подчеркивается огромное значение «Нотисьеро» в распространении правды о кубинской революции, о достижениях кубинского народа во всех сферах экономической, политической и культурной жизни.

«Работа творческого коллектива «Нотисьеро», руководимого Сантьяго Альваресом, — подчеркивается в статье, опубликованной в газете «Гранма», — всегда отличалась стремлением превратить кинодокумент в орудие воспитания и повышения сознательности масс. Каждый выпуск «Нотисьеро» сочетает информативность и анализ, занимательность сюжета и динамизм изложения, доходчивость языка и оригинальность, смелость в использовании выразительных средств кино...»

За прошедшие 20 лет студией собран огромный и разнообразный киноархив. Создана школа режиссуры и операторского мастерства. Мирового признания добились многие мастера кубинского документального кино. Неоценим вклад Сантьяго Альвареса и его сподвижников в пропаганду идей социализма и пролетарского интернационализма в странах Латинской Америки и во всем мире.

Каждую неделю выходят на экраны новые выпуски «Нотисьеро». И в каждом из них — живое дыхание революции.

В. Старков

Марокко

Кинематограф ряда развивающихся стран переживает период подъема. Ярким свидетельством этого является растущее год от года мастерство кинематографистов, представляющих свои работы на кинофестивале стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте. Все чаще в списке лауреатов Московского и других международных киносмотров встречаем мы их имена.

Однако нельзя считать, что серьезные трудности молодого кинематографа позади. Развитие киноискусства, поднимающего актуальные проблемы народой жизни, рассказывающего о подлинных чаяниях и заботах людей, тормозится, в частности, крайне слабыми возможностями кинопроизводства. Нередко талантливые прогрессивные художники связаны по рукам и ногам требованиями прокатчиков, поскольку во многих молодых независимых государствах прокат фильмов еще находится в руках частных, в основном иностранных, компаний.

О сложностях, стоящих на пути марокканского кинематографа, рассказывается в статье Джамаля Амаму «Марокканское кино: существует или отсутствует?», опубликованной в газете «Аль-Баян».

Нас радует, отмечает автор статьи, что Марокко располагает значительным отрядом талантливых кинематографистов. Их высокохудожественные и глубоко проблемные работы являются свидетельством профессионального мастерства. Но за последние 20 лет марокканские режиссеры из-за сложностей кинопроизводства и проката смогли снять не более чем по одной-две картины. Исключение составляет, пожалуй, режиссер Сухей Бен Барка, который поставил три полнометражных фильма. Характерно, однако, что картина Бен Барки «Кровавые свадьбы», законченная в 1977 году, вышла на экраны страны лишь недавно...

Фильмы, созданные в Марокко, остаются практически без зрителя, которого прокатчики пичкают импортной кинопродукцией: в страну ввозится ежегодно 350—400 фильмов. В 1979 году цензуру прошло рекордное число: 500 иностранных фильмов.

В Марокко 240 кинотеатров находятся полностью в руках 40 прокатчиков (многие из них являются местными агентами крупных американских фирм — «Парамаунт», «Юнайтед Артист», «МГМ», «Си-Эй-Эй» и других. Именно поэтому у марокканских фильмов очень мало шансов попасть на большой экран... Прокатчики не хотят брать на себя «риск» проката марокканских филь-

мов, в то время как прибыль легко и наверняка можно получить от демонстрации западноевропейской, американской кинопродукции...

Далее в статье излагаются причины, которые тормозят развитие национального кинематографа. Автор пишет: «Марокканское кино практически не имеет производственной базы. В своей работе кинематографисты сталкиваются с множеством финансовых трудностей. Необходимо безотлагательно принять положение о развитии национального кино, ибо в настоящее время ленты марокканских режиссеров облагаются налогами, столь же высокими, как и импортируемые фильмы...

Национальный кинематограф сегодня несомненно нуждается в кардинальной перестройке всей системы кинопроката. Но законы, принятые еще в то время, когда Марокко являлась протекторатом, не поощряют вкладчиков. В результате создалось положение, крайне неблагоприятное для марокканских мастеров экрана, которые лишены возможности бороться за своего зрителя.

Слишком малое количество кинозалов, предоставленных для демонстрации марокканских фильмов, и, как следствие, незначительные сборы не позволяют национальной кинопродукции быть рентабельной, хотя те, весьма солидные, суммы, которые ежегодно вывозят из страны иностранные прокатчики, делают возможным строительство новых кинотеатров.

В кинотеатрах страны насчитывается приблизительно 15 тысяч мест, то есть примерно 1 место на 140 жителей. Это, конечно, очень мало. Существует план, по которому в Марокко к 2000 году должно быть построено 1600 кинотеатров, однако за последние 20 лет в стране не появилось ни одного нового кинозала.

Несмотря на «демографический взрыв», количество кинопосещений снижается, поскольку кинотеатры в основном сосредоточены в крупных городах страны. Бесспорно, причины падения интереса к кино заключаются еще и в том, что уровень жизни неумолимо падает, а цены на билеты столь же неумолимо растут. Вот и получается, что средний марокканец все реже ходит в кино, а то и вовсе перестает посещать кинотеатры. Тем более что и фильмы ему предлагают самые низкопробные...»

Автор статьи сетует на то, что репертуар кинотеатров полностью зависит от политики прокатчиков, которые стремятся подать зрителю традиционное «меню», состоящее из фильмов, живописующих всяческие ужасы и жестокости «по-итальянски» или «по-японски», либо же содержащих изрядную порцию сантиментов в стиле коммерческого египетского кино.

Однако, как справедливо отмечается в статье, «кино — это не просто индустрия. Это важнейшее социальное явление, способное оказать большое влияние на человека, на общество в целом». Поэтому, считает автор, «политика марокканского Центра по кинематографии должна заключаться в том, чтобы не позволять рассматривать марокканскую публику как тупую неграмотную массу, не позволять прокатчикам распространять свою одурманивающую продукцию».

Джамаль Амаму подчеркивает значение созданной Федерации киноклубов страны, которая предприняла выпуск киножурнала «Синема-3», впоследствии прекратившего свое существование из-за финансовых затруднений. Национальная федерация насчитывает 62 киноклуба в 48 городах страны, в них сегодня состоят 60 тысяч членов. Федерация существует в основном на средства клубов, получая незначительную финансовую субсидию от государства. На счету организации проведение встречи кинематографистов Магриба (1974), международные встречи кинематографистов арабских стран (1976), фестиваля африканского кино (1977), многочисленных семинаров.

Далее автор статьи резко критикует деятельность национального Центра по кинематографии, «который, будучи облечен полномочиями по контролю за кинопроизводством и кинопрокатом, не принимает решительных мер, способных активизировать развитие марокканского кино». Амаму, в частности, считает, что Центр сводит свою деятельность во многом лишь к регистрации контрактов об импорте фильмов с иностранными фирмами, которые заключают 23 частных общества, и наблюдению за деятельностью цензуры.

Значительным событием в жизни кинематографистов страны явилось, по мнению автора, создание в январе 1980 года «Кинематографического бюро». Цель этого объединения — защита интересов всех деятелей кино, как творческих, так и технических (осветители, костюмеры, гримеры и так далее). «Бюро» ставит своей задачей «способствовать развитию национального киноискусства, определять критерии профессионального мастерства, проводить теоретическое исследование в области кино, организовывать фестивали...»

В статье содержится призыв к правительству принять необходимое законодательство в поддержку национального кино. «Кино является подлинной школой для народа»,— заключает автор.

Проблемы, поднятые в статье Амаму, актуальны и для многих других государств Азии, Африки и Латинской Америки, где империализм делает все, чтобы укрепить свои идеологические позиции и сохранить свое господство в кинематографе, рассматривая его как важный канал буржуазной пропаганды. Вместе с тем автор статьи «Марокканское кино: существует или отсутствует?» отмечает растущее стремление народов развивающихся стран добиться окончательного духовного освобождения.

В. Нестеров

Мексика

По оценкам национальной критики, в мексиканском кинематографе наблюдаются сегодня важные перемены. Уходят в прошлое времена

засилья подражательных лент, сделанных по голливудским образцам. Все чаще на экранах страны появляются картины, поднимающие серьезные злободневные проблемы, отражающие подлинные реалии современности. В условиях резкой поляризации общественных сил решительнее пробивает себе дорогу социальный кинематограф, бросающий вызов буржуазным вкусам.

Плодотворное влияние на развитие национального кино несомненно оказывают независимые кооперативы, число которых растет год от года. Кинематографисты, объединенные в эти кооперативы, работают продуктивно, выпуская картины, разнообразные по тематике и жанру. Растет и число зрителей, отдающих предпочтение фильмам отечественного производства. Тем самым создаются условия, позволяющие потеснить на экранах Мексики кинопродукцию, ввозимую из-за рубежа, и в первую очередь из США.

Картины независимых кинематографистов называют в прессе «новым мексиканским кино», отмечая при этом, что в борьбу за него включаются видные мастера. Достаточно назвать имена Серхио Ольховича, Фелипе Касальса, Хорхе Фонса, Габриель Ретес, Хайме Умберто Эрмосилья, Альберто Исаака, Гонсалеса Мартинеса, Хуана Мануэля Торреса, Марселы Фернандес Виоланты...

Весьма характерной работой «нового мексиканского кино» стала прошедшая с большим успехом картина Фелипе Касальса «Год чумы». Фелипе Касальс хорошо известен, его предыдущие фильмы — «Эмилиано Сапата» и «Каноэ» — привлекли внимание любителей киноискусства в Мексике и в других странах Латинской Америки. Но интерес к «Году чумы» был особым: в работе над фильмом участвовал писатель Габриэль Гарсиа Маркес, поэтому выхода картины ждали с нетерпением.

Сюжет фильма фантастический: над столицей Мексики нависла катастрофа — вспыхивает эпидемия чумы, на улицах то и дело обнаруживают трупы людей, сраженных страшной болезнью. Но, согласно официальным данным, никакой чумы не существует. Отцы города решают скрыть правду от населения. Срочное заседание совета министров, беседа с президентом республики и — следует указание прессе: соблюдать полное молчание. Между тем каждый из посвященных принимает тайком от сослуживцев меры по спасению своих близких. Судьбы же рядовых граждан мало волнуют власть предержащих...

Создатели картины вскрывают тайные пружины манипулирования общественным мнением в современном буржуазном обществе, ярко, в гротесковой манере разоблачают лицемерие и бесчеловечность тех, кто под маской заботы о народном благе печется лишь о собственной выгоде.

Мексиканская пресса назвала «Год чумы» «самым захватывающим» фильмом киносезона, и, хотя порой картина кажется скорее «еще одним произведением писателя Маркеса, чем режиссера Касальса», заслуги молодого мексиканского постановщика несомненны.

По отзывам прессы, значительный интерес представляет и новая лента Серхио Ольховича «Ад, которого мы все боимся». Повествование в фильме ведется в двух временных плоскостях, в нем соседствуют прошлое и настоящее. Сегодняшний день переносит нас в палату психиатрической клиники, где больных подвергают шоковой терапии. Прошлое рисует жизнь одного из пациентов клиники, литератора по профессии.

Наш фильм, рассказал Серхио Ольхович в интервью кубинскому журналу «Боэмия», не нужно толковать прямолинейно. Он заключает в себе метафору, иносказание. Больничная палата — это микромир, в котором власть, представленная в лице врачей, наталкивается на мятеж притесняемых, представленных пациентами клиники. Это мятеж против бесчеловечности, принуждения. Но это также и протест против посредственности, безликости, серости существования среднего буржуа...

Фильм Хулиана Пастора «Божественная каста», обращенный к мексиканской истории, воссоздает эпизод сепаратистского мятежа на полуострове Юкатан в 20-х годах нашего столетия. В центре повествования — семья богатого юкатанского помещика, готовящаяся защищать свои классовые интересы в схватке с солдатами федеральных войск. Войска федералистов наступают, но в кульминационный момент молодой батрак убивает своего хозяина, предрешая исход боя. По замыслу авторов, картина должна была продемонстрировать свободолюбивый дух крестьянства. Это, как считают рецензенты, им вполне удалось. Причины успеха фильма коренятся в следовании его создателей принципам исторической правды. Мексиканская пресса отмечает ясность кинематографического языка картины и точность ее смысловых акцентов. Убедительно вскрыта в фильме зловещая роль, которую сыграл в сепаратистском заговоре американский империализм.

Среди молодых представителей «нового мексиканского кино» критика выделяет режиссера Карлоса Энрике Табоаду, чья первая картина «Священная война» сразу же привлекла к нему внимание. Фильм повествует о восстании «кристерос», происходившем в 1926—1929 годах и организованном реакционными клерикалами. Что скрывалось за этими событиями? Религиозный фанатизм? Коварство церковников? Сложность политической ситуации в стране? Авторы фильма убедительно раскрывают подоплеку политической игры католической церкви, приведшей в 30-х годах к кровавой братоубийственной войне под знаменами «борьбы за веру». Критики отмечают историзм ленты Табоады, подчеркивая яркость актерских работ, точность драматургии, выразительность режиссерских решений.

В. Моисеев

Монголия

Известный монгольский режиссер Г. Жигжидсурен, ученик Льва Кулешова, снимает на киностудии «Монголкино» двухсерийный фильм «Великая судьба», посвященный 60-й годовщине монгольской революции.

«Меня всегда привлекала тема революции в Монголии, — говорит Жигжидсурен, — на этот раз я решил обратиться к рассказу о деятельности героя национально-освободительного движения Магсаржава, верного соратника великого Сухэ-Батора. Большие возможности для воссоздания на экране образа Магсаржава и наиболее ярких страниц национальной истории содержит литературная первооснова будущего фильма — роман «Великая судьба» писательницы С. Удван, в яркой, эмоциональной форме отразивший революционные преобразования в нашей стране. Готовясь к съемкам, я познакомился также с другими материалами, освещающими жизнь героя картины: с воспоминаниями современников и друзей Магсаржава, с историческими исследованиями.

Особенно интересной мне видится возможность создания на экране точных, психологически разработанных характеров. Хочется передать рост революционного сознания героев, показать причины, побудившие их встать на путь борьбы за социалистическое будущее нашей родины...»

Перед авторами фильма стоит непростая задача — воссоздать облик времени, передать атмосферу бурных революционных лет.

«Историческая обстановка тогда — продолжает Жигжидсурен, — была необычайно сложной. После свержения маньчжурских правителей автономное правительство Монголии в Урге, возглавляемое Богдо-Гэгэном, не могло обеспечить стране подлинную национальную независимость... После Октябрьской революции из России в Монголию бежали остатки белых банд. Лютовал и бесчинствовал авантюрист барон Унгерн. Снова подняли голову китайские правители, не желавшие терять свое влияние в Монголии... Вожди национально-освободительного движения — Сухэ-Батор и его сподвижники, такие, как Магсаржав, понимали необходимость полного освобождения страны. Белогвардейские банды были изгнаны с помощью частей Красной Армии. Монголия наконец обрела подлинную независимость».

Авторы фильма предполагают показать наиболее значительные эпизоды биографии героя. Действие картины начинается в 1911 году с восстания против маньчжурских поработителей в Коблосском округе Монголии. Затем зритель перенесется в 1914—1924 годы, когда наиболее полно раскрылась личность Магсаржава как выдающегося военачальника и революционного деятеля Монголии.

«В последнее время в монгольском кино, — отмечает Жигжидсурен, — заметно стремление ряда режиссеров приглашать для участия в съемках непрофессиональных исполнителей. Так делают многие, так делал, в частности, и я в своей последней работе «Такие синие горы и дали». Для этой картины необходимо другое. Огромная значимость материала, воплощение на экране реальных исторических персонажей требуют талантливых профессиональных актеров, имеющих значительный опыт работы в театре и кино».

В роли Магсаржава снимается артист Государственного театра оперы и балета МНР Л. Эрдэнэбулган, впервые осуществивший в Монголии постановку оперы «Евгений Онегин» на русском языке. Роль друга и сподвижника героя фильма, Дамдинсурена, играет П. Цэрэндагва, артист драматического театра имени Д. Нацагдоржа. В фильме заняты известные театральные актеры Д. Алтангэрэл, Ч. Авирмид, Д. Сэрдэд и другие. Для создания образов русских персонажей ленты режиссер Г. Жигжидсурен решил пригласить советских артистов Г. Стриженова и П. Вельяминова.

Снимают картину операторы Г. Цэрэн и Л. Шавдорж, уже много лет работающие с режиссером Г. Жигжидсуреном. Художник-постановщик фильма — народный художник МНР С. Гаваа.

Б. Андреев

Танзания

Советские фильмы хорошо знают и любят в Африке. Во многих странах континента регулярно проводятся кинонедели, фестивали и ретроспективы лучших произведений советского кинематографа. Так, недавно в столице республики Танзания Дар-эс-Саламе состоялась Неделя советских фильмов.

В ходе Недели были показаны картины «Анна Каренина», «Восхождение», «Ненависть», «Ралли», ряд документальных и мультипликационных фильмов.

В Танзанию приехали советские кинематографисты: режиссер Александр Зархи и актриса Дина Калиновская, выступавшие перед танзанийскими зрителями.

Особый интерес у зрителей вызвал фильм «Олимпийский праздник»; в стране нет телевидения, и танзанийцы не могли следить за ходом олимпийских соревнований в Москве, видеть торжества по случаю открытия и закрытия Игр. Этот же фильм, по отзывам прессы, позволил танзанийцам оценить все великолепие олимпийского форума.

Советские фильмы из репертуара Недели демонстрировались в центральной библиотеке танзанийской столицы, в техническом колледже, в военной школе, госпитале. И повсюду они пользовались большим успехом.

Недели советских фильмов в Танзании уже стали традицией, которая вносит большой вклад в укрепление культурного сотрудничества между двумя странами.

Л. Васильева

Франция

«Последнее метро», режиссер Франсуа Трюффо (фото из журнала «Синема франсе», Франция)

Фильмы французского режиссера Франсуа Трюффо, чье творчество в последние годы переживает известный спад, вызванный прежде всего отходом Трюффо от серьезной социальной проблематики, условно можно разбить на несколько групп. Первую составляют картины, которые знакомят зрителей с разными годами жизни любимого героя Трюффо — Антуана Дуанеля; впервые он появился на экране еще мальчиком в фильме «400 ударов», принесшем его создателям мировую известность.

Вторая группа картин сделана Трюффо в жанре детектива, а к третьей можно отнести экранизации литературных произведений.

К какому жанру относится только что законченный фильм «Последнее метро»? С таким вопросом обратился к режиссеру корреспондент журнала «Синема франсе».

«Мой излюбленный жанр, — говорит Франсуа Трюффо, — драматическая комедия, где сплетается смешное и грустное и где до самого конца не ясно, какая чаша весов перетянет. «Последнее метро» можно, пожалуй, отнести к этому жанру. По своей структуре картина близка моей ленте «Американская ночь». Действие, как и там, развивается за кулисами актерского мира, в центре — пять-шесть примерно персонажей. Сохранено единство места и действия...»

Вот вкратце сюжет нового фильма Трюффо. Франция 1942 года. Страшные дни оккупации. Владелец парижского театра «Монмартр» вынужден бежать за границу. Все дела он доверяет своей жене Марион, которая в его отсутствие должна сохранить и спасти театр. Марион (ее играет Катрин Денёв) должна действовать крайне осторожно, лавировать, чтобы не попасть в капкан цензуры, да и материальные трудности каждый день грозят обернуться катастрофой для театра.

Тема немецкой оккупации придает фильму политическое звучание. Хотя, по словам Трюффо, он не ставил своей задачей скрупулезное воссоздание эпохи, некоторые особые приметы тех незабываемых лет в фильме, несомненно, присутствуют.

На письменном столе Франсуа Трюффо — книги о театре, мемуары театральных деятелей. Идея создания «Последнего метро» зародилась у режиссера после знакомства с воспоминаниями Жана Марэ, а также некоторых других актеров.

Самыми впечатляющими показались режиссеру главы, посвященные периоду оккупации. Мир пережил страшную трагедию, французы страдали от преследований и лишений. Телевидения тогда еще не существовало, и театр был для многих сдва ли не единственной отдушиной. После спектакля актеры и зрители должны были до комендантского часа успеть на последний поезд метро — отсюда название фильма.

Роль Марион в новой картине, по мнению Трюффо, очень подходит Катрин Денёв, женственной и одновременно энергичной, умеющей передать все богатство внутреннего мира своих героинь.

●

Сыграть в пьесе Мольера «Скупой» — давняя мечта Луи де Фюнеса. Осуществить ее позволит актеру фильм, который решил поставить режиссер Жан Жиро.

«Двадцать лет назад, — заявил Луи де Фюнес, — я был слишком молод для роли Гарпагона, требующей определенной актерской зрелости. Теперь я чувствую себя в состоянии воплотить этот образ, основополагающей чертой которого является скупость. Гарпагон — это настоящий «денежный мешок», представитель ростовщического капитала, типичная для своей эпохи фигура.

Мольер с неподражаемым, лишь ему присущим юмором обыгрывает конфликты, возникающие на почве скаредности героя, в том числе конфликт отца с сыном, очутившихся в положении ростовщика и его клиента.

Золотое правило, от которго мы с режиссером Жаном Жиро стараемся не отступать, — продолжает Луи де Фюнес,— это верность мольеровскому замыслу. Наша задача — не просто снять театральный спектакль и не стремиться под предлогом «осовременивания» пьесы расширить ее географию: единство места и времени, характерное для драматургии Мольера, будет сохранено. Наша цель — перевести это произведение великого француза, написанное для сцены, на язык кино».

Партнерами Луи де Фюнеса будут, по-видимому, актеры Клод Гензак, Франк Давид, Мишель Галабрю. Французская публика с радостью встретила известие о намерении де Фюнеса перейти от современных ролей к классике. «Мнимый больной» и «Мещанин во дворянстве», без сомнения, могли бы обрести в исполнении Луи де Фюнеса новое рождение, отмечает рецензент журнала «Синема франсе».

Б. Цветова

●

В Париже состоялся вечер, посвященный творчеству известного французского актера Лино Вентура. Итальянец по происхождению, он снялся более чем в 60 фильмах, работал с лучшими режиссерами мира и стал актером интернационального масштаба.

Почти тридцать лет прошло с того дня, как в спортивном зале «Ваграм» состоялось знакомство профессионального боксера Вентуры с режиссером Жаном Беккером, который пригласил его сниматься в одной картине с Жаном Габеном.

После смерти Жана Габена Вентура как бы продолжает исследовать характер, созданный на экране его старшим другом: его герои — это люди суровые, сдержанные, но справедливые.

В жизни Вентура, как отмечает корреспондент журнала «Синема франсе», совсем непохож на своего экранного героя — на столь полюбившегося зрителю уверенного в себе человека с властными манерами и жестким взглядом. Недавно этот скромный и даже застенчивый человек с трудом согласился сказать несколько слов о себе в посвященной ему телепередаче. Зато, по свидетельству французских журналистов, о нем с любовью и уважением говорили многие деятели кино, говорили такие слова, какие актерам не часто приходится слышать при жизни...

Для Лино Вентуры очень существенно, что его герои исповедуют идеи и взгляды, близкие его собственным: это позволяет ему как бы слиться с персонажем. Поэтому актер с радостью принял предложение режиссера Пиното сниматься в фильме «Пощечина» и играть отца главного героя, человека, который сталкивается с теми же проблемами, что волнуют и Вентуру — он очень любит детей, его по-настоящему заботит будущее молодого поколения. В одном из интервью актер сказал: «Мне кажется, мы, взрослые, много позволяем молодежи. Отсюда злоупотребление наркотиками и ранние интимные связи. Они слишком рано становятся взрослыми, уже в пятнадцать лет глядят в будущее холодно, равнодушно, без иллюзий, которые так необходимы в юности. Это приводит к бездуховности, к старению души».

Лино Вентура много внимания уделяет подрастающему поколению, является одним из руководителей Ассоциации помощи умственно отсталым детям. Он купил в Севре большой участок земли для строительства пансиона и провел активную пропагандистскую кампанию в пользу этих детей. «За детей, — заявил он, — я готов драться, как когда-то на ринге»...

Л. Ромашина

Чехословакия

В конце прошлого года отметил свой 70-летний юбилей выдающийся мастер чехословацкого экрана режиссер Карел Земан. Вместе с Герминой Тырловой и Иржи Трнкой он немало способствовал становлению отечественной мультипликации, стал одним из мастеров, выдвинувших чехословацкое мультипликационное кино на авансцену мирового киноискусства.

Ставший уже легендарным «Рождественский сон», неповторимый «Пан Прокук», «Король Лазра», «Вдохновение», «Клад птичьего острова» — этими лентами ознаменовался первый период творчества Карела Земана. Затем последовали «Путешествие в доисторические времена», «Губительное изобретение», «Барон Мюнхгаузен», фильмы, явившиеся наиболее крупными вехами в становлении Земана как мастера приключенческого жанра. Третий этап его творчества можно в известном смысле рассматривать как возвращение режиссера к детской аудитории, которой были адресованы его первые наиболее известные работы. Огромной популярностью у юных зрителей пользуются созданные Карелом Земаном фильмы «Сказки 1001 ночи», «Ученик чародея», «Сказка о Гонзике и Маженке». С неменьшим интересом приняли эти картины и взрослые.

В чем же секрет столь устойчивой и широкой популярности фильмов Карела Земана? Вероятно, отмечает автор статьи, опубликованной в журнале «Кино», не только в их особом очаровании, совершенном владении трюками фантастического кинематографа, о чем так много пишут зарубежные критики. Земан хочет не только удивлять аудиторию, он воспитывает ее своим искусством, вселяя веру в человека, в торжество человеческого разума.

Н. Зимянина

Фильм «Геликон» режиссера Ото Криванека поставлен по роману известного словацкого писателя Винцента Шикулы. В центре картины — лирическое повествование о буднях и радостях деревенского духового оркестра, о мальчике Винцеке, который становится полноправным членом этого коллектива, о музыке, о призвании. В роли юного героя ленты — Петер Голошка (фото из журнала «Чехословацкий фильм», Чехословакия)

Япония

Новый фильм известного японского режиссера Сацуо Ямамото «Перевал Номуги» посвящен рабочему классу Японии. В нем Ямамото призывает отстаивать права трудового народа, проявлять понимание нужд простых людей.

Действие картины происходит в начале века, и хотя автор исследует социальные проблемы того периода, в нем заметно акцентируются, как пишут рецензенты, параллели с положением в японском обществе в наши дни.

Лента подробно рассказывает о тяжелом труде и горькой безрадостной жизни работниц шелкопрядильной фабрики. Выросшие в маленьких городках, страдая от нищеты, они вынуждены работать на этой фабрике — их родители в надежде выручить хоть какие-то деньги и избавиться от лишнего едока заключают кабальный договор с хозяевами, согласно которому девушки должны отработать на фабрике несколько лет.

Добраться до фабрики можно только через опасный горный перевал Номуги. С кадрами, в которых будущие работницы фабрики проделывают этот путь зимой, по обледеневшим скалам, над пропастью, «встык» смонтирован эпизод шикарного приема, устроенного богатыми промышленниками — гости танцуют, веселятся...

По отзывам рецензентов, фильм достоверно воспроизводит беспросветную жизнь девушек — фабричных работниц: изнурительный труд, за который они получают гроши, хозяева грубы с ними; на еду отпущено всего 20 минут... Их положение унизительно, старший мастер, человек с наклонностями садиста, измывается над бесправными подчиненными. Одна из девушек, доведенная до отчаяния, кончает жизнь самоубийством, другую, приглянувшуюся хозяйскому сынку, увольняют, вышвыривают на улицу, когда выясняется, что она беременна.

Как отмечает критика, впечатляющей кульминацией картины «Перевал Номуги», несомненно, стал эпизод, в котором подруги скончавшейся героини, одной из лучших работниц фабрики, впервые обретают решимость постоять за свое попранное человеческое достоинство и требуют, чтобы хозяева отдали последнюю дань уважения умершей.

Л. Аверина

Письмо в редакцию

Смотрю с недоумением...

Позвольте мне поделиться некоторыми впечатлениями от просмотра двух зарубежных фильмов, не имевших, по моему твердому убеждению, оснований попасть на экраны наших кинотеатров.

Первый — «Тайна Бургундского двора», картина франко-итальянского производства, поставленная известным французским режиссером Андрэ Юнебеллем. (Помните, сколько было в свое время шума в связи с показом в нашей стране знаменитой серии Юнебелля о приключениях Фантомаса? Но это — просто к слову...)

«Тайна Бургундского двора» — «пышный», «костюмный» исторический фильм. Точнее было бы сказать — псевдоисторический, ибо к реальной истории Франции XV века, богатой многими драматическими событиями, он никакого отношения не имеет, хотя на экране и появляются реально существовавшие исторические личности — французский король Людовик XI и бургундский герцог Карл Смелый.

Впрочем, завязка сюжета кое-какой намек на историческую правду содержит. Людовик XI, при котором, как известно, было в основном завершено объединение Франции в централизованное государство, действительно находился в сложных отношениях с герцогом Бургундским. Картина начинается с того, что король, желая укрепить непрочный союз Франции с Бургундией, решает выдать замуж за Карла свою крестницу Жанну де Бове. Однако у Жанны совсем другие намерения. Она любит благородного шевалье Робера де Невиля, преданного королю, и желает соединить свою судьбу только с ним.

По существу дела, все содержание ленты сводится именно к приключениям де Невиля, оспаривающего перед Карлом свои права на руку и сердце Жанны де Бове. Робер действует благородно и честно — Карл, личность вероломная и коварная, поступает, естественно, подло. Он похищает несчастную девушку и держит ее пленницей в своем замке. Одновременно он поручает наемным убийцам расправиться с более удачливым соперником.

Но Робер де Невиль, конечно же, остается в живых и отправляется выручать возлюбленную, пренебрегая смертельной опасностью. По дороге он вербует в соратники целый легион смельчаков из простонародья, недовольных притеснениями жестокого Карла и всегда готовых взяться за оружие, чтобы отстаивать справедливость и защищать обиженных.

Не стоит описывать пестрый каскад приключений, которые, по воле создателей картины, выпадают на долю Робера де Невиля и его сподвижников. В конце концов все они «хитроумным» способом проникают в замок герцога, одного за другим ликвидируют его слуг, обрушивая им на головы бессчетные удары дубинками, переодеваются в их одежду и, освободив из плена Жанну, благополучно возвращаются с ней во Францию.

Тогда герцог Бургундский, всегда втайне ненавидевший короля, решается открыто выступить против Людовика XI. Он обращается в церковный суд с жалобой на то, что король якобы подстрекал его, герцога, подданных к бунту, а заодно обвиняет Жанну де Бове в колдовстве. Обвинения подтверждены сфабрикованными «доказательствами». Если суд признает их подлинность, Людовик XI должен быть низложен, а Жанна сожжена на костре. И тут снова в дело вступает благородный и непобедимый де Невиль. Он вовремя доставляет на суд доказательства невиновности короля, обнажает меч, чтобы защитить честь обожаемого монарха и жизнь любимой. Все, естественно, завершается благополучно. Суд решает дело в пользу обвиняемых, и расстроганный король, оценив преданность и несравненное благородство Робера де Невиля, отдает ему руку Жанны де Бове...

Столь подробное изложение сюжета картины я позволяю себе потому, что он, как мне думается, уже сам по себе достаточно красноречиво подтверждает явную вторичность и банальность «Тайны Бургундского двора». Всякий, кто хотя бы мельком знаком с историей мирового кино, знает, сколь охотно буржуазный коммерческий кинематограф, начиная с наивных и примитивно снятых лент, появившихся еще в 10-е годы нашего века, эксплуатирует факты европейской истории, излагая их обычно на уровне исторического анекдота, дешевой беллетристики, удовлетворяющих самым непритязательным вкусам. С тех пор, понятно, многое изменилось. Звук, цветная пленка, усовершенствованная кинотехника позволяют снимать роскошные исторические зрелища, поставленные с размахом и не без выдумки. Однако «Тайна Бургундского двора» не обладает даже этими атрибутами зрелищной картины: ни размаха, ни изобретательности ее авторы не проявили. Все сделано «простенько», по шаблону, все сюжетные ходы, как и развязку действия,

легко предугадать. И никакой тайны, элементарно увлекательной интриги в «Тайне Бургундского двора» нет. А есть традиционные персонажи костюмного фильма, обрисованные непременно какой-то одной, черной или белой, краской, не очень умело поставленные и наспех сыгранные сцены драк, погонь, поединков, есть душещипательная любовная история и напыщенные, скучные разговорные эпизоды, когда сюжет как бы застывает на месте. Все это наложено на псевдоисторический фон, весьма приблизительно и небрежно прочерченный. На кого же, спрашивается, рассчитана эта картина? Какими соображениями руководствовался наш прокат, предлагая ее вниманию зрителей?

Мне понятна природа популярности пусть не очень глубоких по своему содержанию, но хотя бы занимательных и подкупающих своей наивной романтикой, способных заинтриговать зрителя, лихо закрученных и динамичных фильмов «плаща и шпаги». Были такие ленты и у Андрэ Юнебелля, много лет специализирующегося в этой жанровой разновидности. К сожалению, последние фильмы этого режиссера, появляющиеся на наших экранах, целиком построены на использовании стершихся от частого употребления, давно приевшихся штампов, сюжет их до нелепости банален, пуст и неинтересен. Неинтересен он, смею думать, даже самым юным зрителям, которые склонны прощать приключенческому фильму любые просчеты и погрешности, кроме скуки. Взрослым же он и подавно неинтересен! Как и его двойник «Горбун», еще одно неудачное произведение Юнебелля, демонстрировавшееся в кинотеатрах страны в один год с «Тайной Бургундского двора», картина столь же бессодержательная и примитивная, как и «Тайна...», но сделанная еще более неряшливо.

Фоном для создания фильмов, напрочь оторванных от жизни, не имеющих даже формальных точек соприкосновения с тревогами и проблемами сегодняшнего мира, может служить не только историческое прошлое, но и современность. Западный кинематограф производит такие фильмы в огромных количествах. Это — широко известный факт, но, наверное, не повод для того, чтобы приобретать подобные картины для отечественного проката. Однако и они идут на экранах наших кинотеатров, причем не так уж редко. Взять, к примеру, итальянскую ленту «Посвящается Стелле» режиссера Луиджи Коцци.

В таких картинах, как «Посвящается Стелле», современная жизнь в капиталистическом обществе выглядит лишенной каких бы то ни было противоречий и конфликтов. Но ведь нужен же и здесь некий источник драматизма! Им обычно служит неподвластное человеческой воле, совершенно исключительное обстоятельство. Например, смертельная болезнь героя или героини фильма; для режиссеров-ремесленников она — своего рода допинг, с помощью которого они пытаются оживить свои нежизнеспособные схемы.

Фильм «Посвящается Стелле» — слащаво-сентиментальная сказочка о бедном, неудачливом, угрюмом, но гениальном композиторе и доброй маленькой фее, к несчастью, снедаемой неизлечимой болезнью... Но, согласитесь, встреча с феей, с доброй феей — вещь достаточно редкая, должен же от нее быть какой-то прок! Прежде чем уйти из жизни, фея из картины «Посвящается Стелле» успеет принести герою фильма счастье любви, славу и богатство. И только потом тихо исчезнет, как бы растворившись в звуках музыки, написанной в ее честь...

Композитора зовут Ричард Ласки, ему сорок лет, он не имеет постоянной работы и едва-едва сводит концы с концами. Фея, Стелла Глиссет (обратите внимание, какое звучное имя!), встречается с ним случайно в курортном городке на побережье Бретани. Стелла разыскивает своего отца, а Ричард пытается найти какую-нибудь работу. Им по пути? Стелла считает, что по пути. С непосредственностью ребенка и преданностью домашнего животного она навязывает свое общество Ричарду, который сперва никак не соглашается принять этот подарок судьбы и противится нежному чувству, зарождающемуся у него к Стелле. Не очень понятно, отчего он так строптив, почему позволяет иногда грубить тихой и безропотной приятельнице, кричать, что, мол, она ему надоела, что он ее ненавидит. Вероятно, так, по мысли авторов, должен выглядеть процесс внутреннего противоборства, когда честный человек, неуверенный в своем будущем, не может решиться связать собственную судьбу с судьбой другого человека.

Но Стелле все нипочем! Она полюбила Ричарда и согласна посвятить ему остаток своих дней, ничего не требуя взамен... Вот Ричард и Стелла колесят по дорогам Италии, проводят ночь (конечно же, совершенно невинно!) в какой-то старенькой гостинице, где Ричард тут же садится за рояль, начинает играть и полностью убеждает «фею» в своей гениальности.

Потом они отправляются в Париж и после нескольких шумных размолвок обретают наконец тихую пристань в «скромной» (вылизанность дорогих интерьеров бьет в глаза) квартирке. Здесь Ричард Ласки немедленно принимается сочинять музыку, как вскоре выяснится, — гениальную. Как наш унылый не-

удачник ни сопротивлялся, Стелле удалось-таки помочь ему вновь обрести уверенность в себе и творческую форму...

Концерт Ласки принят к исполнению, скоро и генеральная репетиция. А что с «феей»? «Фея» сделала свое дело — «фея» может уйти... Болезнь Стеллы обостряется, и она попадает в больницу. В день концерта, как по заказу, ей еще раз станет лучше, и она появится в переполненном зале, чтобы увидеть триумф своего любимого, послать ему прощальное письмо и... умереть. В последних кадрах ленты — Ричард, безутешный и опустошенный, бродит по берегу моря, в тех местах, где совсем недавно он впервые повстречался со Стеллой.

Вот такая история — трогательная, не правда ли? Здесь все, от начала до конца, рассчитано на то, чтобы разжалобить зрителя, «выжать слезу» самыми простыми, «снайперскими» средствами. Герой, которому не везет в жизни, героиня, которой не повезло еще больше, любовь, заведомо обреченная, творческий успех, не сулящий подлинной радости и удовлетворения. Но лично мне жалко не Ричарда со Стеллой, жалко своих соседей по зрительному залу. Чего ради предлагают им это сентиментально-пошлое, ходульное, состряпанное по сотни раз использованным рецептам мещанской мелодрамы зрелище? Ну будь в нем хоть слабый след настоящего чувства, страсти, хотя бы отзвук жизненной правды — игра, возможно, и стоила бы свеч. Но нет же! Любая деталь, начиная от внешности очаровательной Стеллы, которой таинственная и неизлечимая болезнь крови отнюдь не мешает до поры до времени выглядеть здоровой и цветущей, кончая обстановкой в тихой обители бедных влюбленных, — насквозь фальшива, надуманна. Столь же надуманны и искусственны ситуации, поведение персонажей, не имеющее внятных психологических мотивировок. Даже олеографическая красивость пейзажей, снятых в стиле открыток для туристов, и та отдает фальшью! А чего стоит умильная, сюсюкающая авторская интонация, тоже включенная в арсенал приемов и приемчиков, которые должны вызвать наше сочувствие к картине «красивых» страданий!.. Но вызывают они не сочувствие, а досаду по поводу даром потерянного времени. И еще — естественный вопрос: какими путями и для чего попадают такие ленты в репертуар наших кинотеатров?

Я решил поделиться своим мнением о фильмах «Тайна Бургундского двора» и «Посвящается Стелле» не потому, что хотел дискредитировать то направление в кинематографе, которое критики иногда с некоторой долей пренебрежения именуют «развлекательным». Разве есть в этом слове, в этом понятии что-то порочное? Нет, конечно... Вспомним, например, «Фанфан-Тюльпан» или комедии с участием Бурвиля, Фернанделя — разве эти фильмы не увлекают почти каждого, кто их смотрит? В них есть и настоящий юмор — юмор, который выполняет основную свою функцию — смешить; и захватывающая интрига, которая тоже делает свое дело, заставляя зрителя напряженно, с любопытством ждать, что же будет дальше. И это уже немало, наверное. Но есть в таких фильмах и нечто другое: есть живые человеческие чувства, есть детали, раскрывающие нам своеобразие национального характера, есть работа одаренных кинематографистов.

Ясно, что далеко не каждый фильм способен обогатить сокровищницу мирового киноискусства, стать для зрителя духовным ориентиром на долгие годы жизни.

И все же существует, наверное, грань, за которой полноценное, нужное людям искусство кончается, а начинается его профанация, суррогат. Думаю, не ошибусь, если скажу, что фильмы «Тайна Бургундского двора» и «Посвящается Стелле» находятся за этой гранью. Вот почему, встречая в афишах и в программах наших кинотеатров названия подобных картин, я смотрю на них с недоумением. Должно быть, не я один.

А. Павельев,
кандидат технических наук,
преподаватель МФТИ

Публикуя письмо А. Павельева по поводу фильмов «Тайна Бургундского двора» и «Посвящается Стелле», мы обращаемся к нашим читателям с просьбой высказаться по вопросам, которых касается автор письма, поделиться своими впечатлениями о других зарубежных картинах, виденных ими в последнее время.

Виктор Мережко

Отставной козы барабанщик

С работы Гаврюшка Супрун пришел чуть раньше положенного и чуть навеселе. Не так, чтоб сильно, а самую малость. Для настроения.

Ларисы дома еще не было — это Гаврюшка знал определенно. А Витька либо изображал изучение физики, на самом деле поедая поедом что-либо про шпионов, либо заставлял старого и ленивого кота Тарзана прыгать через веревку. Ничем другим он заниматься не мог — это тоже Гаврюшка знал определенно.

Закрыл дверь, прямо с порога крикнул:

— Витька, за инструмент, пока матери нет!.. И вообще!

В Витькиной комнате что-то чересчур громко упало, заорал и тут же вылетел оттуда Тарзан, а чуть погодя возник раскрасневшийся и слегка смущенный Витька.

— Чего с котом делаешь? — закричал Супрун. — Мешает он тебе, что ли?

Витька не двигался, молчал.

— Ты чего?

— Чего?

— Чего с котом, спрашиваю, делаешь?

— Ничего.

Гаврюшка удивленно смотрел на непонятливого двенадцатилетнего сына.

— Больной?

— Ко мне нельзя, — сказал Витька и сделал даже вид, будто заступает дорогу. — У меня гости.

— Кто?

— Гости. Иди на кухню.

Гаврюшка так и присел на стульчик у зеркала.

— А я, кажись, пока не кусаюсь.

— Все равно, — ответил Витька. — У меня... женщина.

— Кто-о?

— Женщина. Пожалуйста, исчезни и дай пройти.

— Подлец... — Гаврюшка от возмущения медленно водил головой. — Ну и подлец. Выкормил на свою голову. А ежели я возьму и не уйду? Останусь тут сидеть? Что тогда?

Сын молчал, не сводил с отца глаз.

— Ну, что тогда? Развивай! — и гаркнул так, что Витька от неожиданности взрогнул. — Чего с котом делали?

Из Витькиной комнаты спокойно и с достоинством вышла такая же, лет двенадцати, девочка, с белыми, будто сметаной смазанными, волосами, подошла к Супруну-старшему, протянула руку.

— Здравствуйте. Я вас знаю, поэтому не боюсь. Вы у нас ремонтировали кран.

Гаврюшка чуть привстал от такого поворота, пожал протянутую руку, сел на место.

— Меня зовут Аленой. А Витю не ругайте, это я напросилась в гости... До свидания.

Она опять протянула Гаврюшке руку, потом таким же манером попрощалась с Витькой, сказала:

— До свидания, Витя!

И, когда уже выходила, остановилась на пороге, сказала:

— А с котом мы ничего не делали, просто на него упали книжки.

Гаврюшка и Витька остались одни. Глаза сына медленно, но уверенно наполнились слезами, он, похоже, и не пытался их унять и бросился вдруг на отца с кулаками.

— Ты что наделал?.. Что ты наделал?

— Но-но-но! — Гаврюшка легко скрутил

руки за спиной, развернул и так же без особых усилий затолкал в личную комнату. — На отца он еще жерди будет поднимать. Мал еще за такие дела браться! Подрасти маленько!

Захлопнул дверь, прошел на кухню, дрожащими руками ощупал карманы, нашел сигареты и спички, закурил.

— А будешь при каждой соплячке отца на кухню посылать, вообще выгоню! Я, может, и краны ремонтирую, зато ихнего ума выше в сто раз! Так в следующий раз ей и скажи!

Витька плакал навзрыд.

— Я, может, эти краны да унитазы из-за твоей персоны стал ремонтировать! И вовсе не для того, чтобы ты на отца еще грабли мог поднять! Совсем в других целях!

Вышел на балкон, из окна доносился Витькин взрослый и чуточку бугаиный рев, Гаврюшка щелчком стрельнул недокуренную сигарету вниз, для поднятия настроения попробовал даже посвистеть. Не получилось. Губы никак не слушались. Витькин же рев не затихал, а скорее наоборот, и до прихода Ларисы надо было еще что-то делать.

Супрун вернулся на кухню, сделал радио погромче, но тут же выключил — передавали оперу. Напился воды прямо из крана, съел лежащий кусок хлеба, не выдержал, крикнул:

— Может, прекратим гудение!.. Сколько можно?

Сын заревел пуще прежнего. Гаврюшка носком отбросил почуявшего хлеб кота, выждал еще немного и на цыпочках направился к Витькиной комнате.

Дойти до намеченной цели он не успел — крутнулся ключ в замке, и в квартиру ввалилась нагруженная двумя сумками Лариса. Услышав плач, замерла в стойке охотничьей собаки.

Гаврюшка враскоряку остановился у Витькиной комнаты.

— Бил?..

— Только так — давай без этого! — Гаврюшка сразу стал брать на горло. — Я этого не люблю!.. Я не Мишка-Серега, чтоб со мной так разговаривать!

— Бил, паразит... — Лариса прямо с порога бросила сумки и широким шагом ринулась к комнате сына. — Витя! Сынок!

По пути чуть не сбила мужа, рванула на себя дверь.

— Витя!

Зареванный Витька сидел на диване и гудел, глядя в стену. Лариса кинулась к нему, оглядела все видимые части тела.

— Чем он тебя? — и тут же повернулась к Гаврюшке, стоявшему на пороге. — За что ты его? За что ты издеваешься над ребенком? Что он тебе такого сделал?.. Садист!

— Так, — спокойно сказал Супрун. — Что еще?

— Слесарь! Водопроводчик! Аферист! — Лариса прижимала к себе Витьку, плакала. — Где ты взялся на нашу голову?

— Еще...

— Изверг! Разве жизнь с тобой прожила? Не жизнь, а Содому! Все смысла жизни ищешь! Так ищи, хоть провались, а ребенка не трогай! Не смей касаться!

— Все?

— Все!.. Все!.. Тебе кол на голове теши, все равно не проймешь! Деревня!

— Все, — сказал Гаврюшка. — Вот теперь все. На этом ставим точку. А теперь спроси своего сынка, в чем имеющийся конфликт.

— Мне не нужно спрашивать, я и так вижу! Я все вижу невооруженным глазом! Просто ты нас ненавидишь!

— У него была женщина!

— Какая женщина?

— Спроси у него!

— Ну и пусть! Пусть ребенок учится! Пусть развивается! А тебе-то что? — Лариса подошла к сыну. — Какая женщина, сынок?

— Аленка Макаркина из седьмого «Б», — прогундосил Витька. — Отличница.

— Слыхал? Отличница, а не женщина! Из седьмого «Б»! И за это надо бить?

— Он не бил, — сказал Витька. — Он опозорил.

— Эх! — махнул рукой Супрун. — Брошу я вас когда-нибудь, и будьте здоровы, живите богато, — повернулся и пошел прочь.

— Да дай бы бог! — крикнула вслед Лариса. — А то только все пугаешь!

— Когда-нибудь пугну.

Гаврюшка вынул из гардероба баян «Тула», смахнул с него пыль, взял под руку, направился к выходу.

— Желаю трудовых и прочих успехов!.. И вообще!

— Попутного ветра!

Спустился вниз, поздоровался с двумя старухами, сидевшими у подъезда, и старуха Федосова, круглосуточно замотанная платками, попросила:

— Сыграй чего-нибудь, Гаврюша.

— А скандала не опасаешься? — Гаврюшка был весь наэлектризован.

— А ты недолго. Минуток десять и хватит. Чтоб порох не сильно загорелся.

Гаврюшка сел, еще раз сдул с инструмента пыль, вхолостую развернул ситцевые, в мелкий горошел меха, убрал залежавшиеся ворсинки, и вдруг рванул во всю ширь.

Упал головой на угластый край баяна, закрыл глаза и запел громко, с надрывом:

Ты жив-ва еще, м-моя старушка?
Жив и я, привет тебе, привет!
Пусть струится над твоей избушко-ой
Тот красивый несказанный свет!..

Старуха Федосова почему-то сразу стала плакать, вытирала краешком платка глаза и плакала. Вторая ее приятельница, из 19-й квартиры, сидела прямо и неподвижно, и было непонятно, слышит она песню или нет. И Гаврюшка рвал инструмент, еще сильнее прижимался щекой к неудобному краю его, не открывал глаз и пел отчаянно и горько:

И теб-бе в вечернем страшном мраке
Снова видится одно и то ж!
Словно кто-то мне в дурацкой драке
С-саданул под сердце финку-но-ож!..

Кое-кто из ихнего, а кое-кто из соседнего дома стал выглядывать из окон, присел рядом с Супруном и закурил недавно поселившийся здесь нелюдимый и молчаливый речник в тапочках на босу ногу и в тельняшке. Захлопнул кто-то сердито форточку на первом этаже.

Н-не ходи ж так часто на дорбгу
В старомодном рваном жапун-не-е-е!

Из подъезда вышел Витька, подошел к отцу, потрогал его за плечо.

— Пап...

Гаврюшка открыл глаза не сразу — все еще переживал пропетое, потом спросил:

— Что за вопрос?

— Мамка сказала, чтоб шел домой. Чтоб не позорился.

— Не понял.

— Чтоб не позорился, говорит. Пошли.

— А он не позорится, — сказал речник, затаптывая тапочкой сигарету. — Он очень даже не позорится. Скорее наоборот.

— Слыхал, чего люди говорят? — спросил Супрун сына. — Причем не просто люди, а уважаемые члены общества!

— Пошли домой!

— Не слыхал... Может, для ясности другими словами повторить?

— Ты ведь мамку знаешь...

— Брысь!.. Брысь отсэда, а позови лучше сосэда! — стишком ответил Гаврюшка и часто замахал руками, будто отгонял мух. — Брысь, брысь, брысь!.. И не действуй на поле зрения!

Витька потоптался и ушел.

— Гаврюш... — позвала старуха Федосова, вымокая слезы. — А, Гаврюш...

— Ну?

— Маманьки твоей чего это больше не видать? Не желает приезжать, что ли?

— Тебе сейчас ответить или лучше по почте?

— Сейчас.

Гаврюшка обвел взглядом присутствующих, посмотрел даже на чужие окна, вздохнул.

— Ладно. Уважая твое прошлое, отвечу.

— А какое мое прошлое?

— Светлое... Так вот. Маманька моя сюда больше не приезжает по одной очень простой причине. А именно: как посмотрит с моего третьего этажа вниз, так и боится, что улетит.

— Шутишь, что ли?

— Серьезно. Боится, что улетит однажды, а мы ее ищи. И вообще...

— Давно не была, — сообщила старуха Федосова своей молчаливой приятельнице из 19-й квартиры. — Лет пять, а может, и все шесть. А такая девка шубутная!

— Все, — сказал Гаврюшка, — больше вопросов на эту тему не принимаю. Если, до-

пустим, на другую — пожалуйста. А на эту — вето, нет ответо!

Он встал, отклячил зад, правую ногу выставил далеко вперед, левую назад, замер на мгновение, потом нежно и плавно повел меха на одном аккорде и вдруг стал сыпать переборами. Ноги его, не меняя при этом положения, начали выбивать какую-то чертовскую дробь, потом таким же циркулем пошли вперед, потом назад, свились винтом и вдруг рассыпались по сторонам и за ними было трудно уследить.

Речник, сощурясь от заходящего солнца, наблюдал за танцем, и ноги его в тапочках слегка подбивали в такт музыки. Старуха Федосова хлопала в ладоши перед самым лицом молчаливой приятельницы и негромко выкрикивала: «Ух, барыня, барыня!.. Сударыня-барыня!» А Гаврюшка без устали выкаблучивал и так и эдак и до узлов на шее кричал:

Не страшна мне вражья рать,
Не страшны мне финсы!
Меня может напужать
Толь цена на жинсы!
Мне не надо пуд гороха,
Мне одну горошинку!
Мне не надо девок много,
Мне одну хорошеньку!
Ух-юх!.. У-ха-ха!
Куры съели петуха!

Он горделивым кандибобером пошел на новый круговой заход, выписывая каблуками восьмерки, и в это время кто-то сверху выплеснул целое ведро воды.

Влага, предназначенная, видимо, Гаврюшке, целиком пришлась на речника, и он сидел мокрый и неожиданно несчастный.

— Так, — сказал Гаврюшка и принялся снимать инструмент. — Убью и следов не оставлю, — и закричал остервенело наверх: — Эй вы, гибриды человеческие!

— Не стоит, — остановил его речник. — Человеческая глупость пределов не знает.

— Но ведь совесть должна же быть при этом? — рванулся из его рук Супрун. — Или в этом вопросе у нас тоже полный дефицит?

— Не скандаль, Гаврюшка, — сказала старуха Федосова. — А то опять милицию вызовут... Веди его, мил-человек, к себе, пущай поостынет.

— Ах, бабушка-старушка. Милая моя уважаемая старость! — Гаврюшка покусывал губы. — Ну, ладно я... Меня тут не только водой, но помоями облить могут. А человек-то при чем? Меньше недели поселился, а его уже с ног до головы! Разве ж это гуманизм, про который по радио говорят?

— Гуманизм... — задумчиво произнесла неожиданно грубым голосом жительница 19-й квартиры, все так же неподвижно глядя вперед себя. — Гуманизм напоминает безразмерную рубашку — кто захотел, тот и натянул.

Все удивленно и чуточку даже испуганно повернулись к ней, и старуха Федосова, незаметно крутнув пальцем у виска, зашлась частым высоким смехом.

— Обратно за свое... Как пообещал сын в дом ветеранов сдать, так и вовсе тронулась. Не про одежу говорят, а про радио, мать моя грешница!

— Да, — кивнула жительница из 19-й квартиры. — Я понимаю...

— Пошли ко мне, — повел речник Гаврюшку. — Вам в таком виде идти домой не следует. Поуспокоим сперва нервы, а там посмотрим.

Однокомнатная квартира речника была такой, будто там еще не закончился ремонт — стены сплошь заклеены газетами, там и сям несколько зачехленных стульев, у глухой стены тоже зачехленная диван-кровать, а над нею здоровенное колесо-штурвал.

— Располагайтесь, — сказал речник и отправился на кухню.

Супрун прошел к диван-кровати, пристроил сначала баян, затем уселся сам и, пока хозяин гремел на кухне чайником и пускал сильную струю из крана, осматривал комнату. Крикнул.

— Ремонт, что ли?

— Закончил! — также криком ответил тот.

— А газеты?

Хозяин появился с чайником в руке.

— Для интереса жизни... Получаю новую газету и наклеиваю. А потом читаю. Главным образом по утрам.

Гаврюшка удивленно смотрел на него.

— А... идея?

— Идея есть. Во-первых, скучно. А во-вторых, когда читаю материал, допустим, полугодовой давности, вырисовывается любопытная картина. Картина всеобщей цикличности... А я ведь пока слежу только за спортом.

— Но так же можно и замуровать себя! — воскликнул Супрун. — Газета — она ж толщину имеет!.. И вообще!

— Можно, — согласился речник. — Теоретически можно, практически нельзя. Я подсчитал, что для этого потребовалось бы восемьдесят семь лет! А мне на данный момент уже пятьдесят шесть, — щелкнул языком и ушел опять на кухню.

Гаврюшка удивленно качнул головой, прошелся вдоль стен, пробежал глазами по наклеенным газетам и вернулся на место. Потрогал пальцем штурвал, даже слегка ковырнул ногтем, и тут снова возник хозяин.

— Ну, а жена, извиняюсь. Или, допустим, дети? — спросил Гаврюшка.

— Как видите, не имею.

— Баптист, что ли?

— В подобной секте не состою... Флот! Все, как говорится, поглотил флот... 38 лет!

— Только давай без этого! — сразу перешел на «ты» Супрун. — Сам-то морской или речник?

— Речник.

— Все правильно. Я на ваших лайбах по речкам прогуливался и кое-что видал. Видал таких птичек, что дай бог каждому. Официантки, к примеру.

— Не отрицаю, — согласился речник. — Были увлечения. Временного, так сказать, порядка. А серьезные дела откладывал. И дооткладывался, пока вот... не остался с газетами.

— Так еще не все потеряно! — хлопнул его по плечу Гаврюшка. — В каждом доме видал, какие бабки! Возьми хотя б ту, что заместо рубашки гуманизм носить собирается!

Ответить тот не успел — в дверь длинно и требовательно позвонили.

Гаврюшка заоглядывался, быстрым шепотом сказал:

— Это за мной. Но меня здесь нет. И не было. Куда мне, чтоб не обнаружили?

Хозяин проводил его в ванную, и Супрун продолжал шептать.

— Слыхал, меня нет. Нет и все. Не приходил, мол.

Речник закрыл за ним дверь и отправился открывать звонящему.

Перед ним стоял Витька.

Что-то жевал.

— Скажите папке, чтоб шел домой, — безо всякого сказал он. — А то мамка ругается.

— Твоего папки здесь нет, — ответил речник. — И не было.

— Все равно. Пусть идет, а то на улице ночевать будет.

— Я, кажется, сказал, его здесь нет.

Витька ухмыльнулся.

— Вроде не знаю. Вас подговорил, а сам спрятался. Он такое проделывал тут почти в каждой квартире. Хотите найду?

— Ах ты, фрукта недозрелая!.. Шерлок Холмс сопливый! — не выдержал, выскочил из укрытия Гаврюшка. — Найдет меня... Я так найду, что отличницу из седьмого «Б» забудешь!

Хотел цапнуть сына, тот увернулся, кубарем слетел на два марша вниз.

— Только не верьте, когда про душу начнет заливать! Тоже почти в каждой квартире рассказывал!

— Брысь, поганец! — Супрун сорвал с ноги босоножку, запустил вслед сыну. — Нарожал на свою голову!

Витька прогрохотал дальше, и стало тихо.

Речник пропустил часто и тяжело дышащего Гаврюшку в квартиру, спросил:

— А босоножка?

— Подберет. Он соображает, чем я в него запустил.

В комнате он уселся на диван, все никак не мог отдышаться, а когда хозяин вынес из кухни чайник и прочую чайную утварь на передвижном столике-подносе, сделал круглые глаза.

— Фу ты, ну ты — все мы чеканутые! Откуда подобный шик?

— Ошибки юности, — ответил речник и принялся разливать чай. — Про какую душу кричал сын?

— Так ведь все *равно не* поверите. Испортил *поганец* всю обедню.

— А вдруг не испортил?

— Думаете? — Супрун испытующе посмотрел на него, не заметил в его виде ничего подозрительного, встал. — А мы попробуем...

Вышел на середину комнаты, прокашлялся, правую ногу выставил вперед, левую чуточку назад, крюком выбросил левую руку и вдруг громко и даже с подвыванием стал читать:

Отчего так душе моей больно?
Отчего в ней бушует огонь?
Отчего же рука вдруг невольно
Ищет в брюках железный патрон?!
Ах, душа моя горькая птица.
Как ты мучишь тоскою своей!
Но ведь дальше так жить не годится,
Так приди же, мой друг, поскорей!
Ты придешь, ты меня пожалеешь,
И на раны пластырь накладешь!
И смеяться над мной не посмеешь!
Так даешь, мое сердце, даешь!..

Взмахом руки и головы бросил в слушателя последние слова, уронил подбородок на грудь и стоял некоторое время неподвижно, с плотно закрытыми глазами.

— Все!.. — и сел на место. — А на остальное — сил нет!

— Хорошо, — задумчиво произнес речник. — Кто писал?

— Вот эти руки писали, — показал Супрун раскрытую пятерню. — И еще боль в груди.

— Хорошо, — повторил хозяин. — Слог прекрасный и потом... душа.

— Вот!.. — поднял Гаврюшка палец торчком. — Во-от! И вы это понимаете, потому что вы — че-ло-век! А некоторые — не будем указывать персонально — кроме нахальства, ничего в этом не смыслят! И ноги моей больше там не будет!

— Можете жить у меня, — предложил речник.

— Я, конечно, благодарю, — с усмешкой поклонился Супрун, — но зачем? Для подобных целей у меня прекрасно имеется мать! К ней и подамся!

— Альтернативы нет, — задумчиво произнес хозяин. — Но и бегство — тоже не выход.

— А альтернатива — жить вот так, как живу я?!.. Альтернатива, когда жена, которую, может, когда-то любил, забыла, как тебя, окромя как аферист, зовут? Или сын — шнурки мне недавно из всех ботинок повытаскивал, а я на вызов опоздал. В первом подъезде три квартиры залило!.. Говорит, для смеха. Это альтернатива?!

— Каждый виновен в свою меру.

— Извиняюсь за грубость, но вот тут нет. За собственный характер я ручаюсь. День могу молчать, могу два, могу вообще не обратить на их маневры внимания... А могу повернуть колесо истории так, что чертям тошно станет! — Гаврюшка приложил руку к груди, прислушался. — Ах, едят меня мухи с комарами... — взял чашку, отхлебнул. — Нервы — никуда, прям хоть в санаторий ложись.

— Самый сложный организм — это женщина. Даже не дельфин, как предполагают, а именно женщина.

— Стиральная доска!.. Такая же сложность, как и у стиральной доски! Пальцем сверху вниз — р-рыз! — дела никакого, а треску хоть отбавляй.

— Согласиться не могу. Ее и в космос не всегда запускают, потому что свойства характера далеко еще не изучены.

Возразить Гаврюшка не успел — в дверь опять позвонили.

— Момент! — остановил он поднявшегося было хозяина. — Пора самолично распоряжаться собственной судьбой... — снял с ноги вторую босоножку и, держа наготове, двинулся к выходу.

Резко толкнул дверь и лицом к лицу оказался с Ларисой. В руке она тоже держала босоножку — ту самую, которую Супрун послал вслед сыну.

— Особого приглашения ждешь? Пошли домой!

— А в чем дело? И потом я вас плохо вижу!

— Это я уже слыхала. Пошли! Нечего чужие углы обсиживать.

— Обратную дорогу знаешь?

— Ну, знаю.

— Вот и топай. Что потопаешь, то и полопаешь, — и Гаврюшка с силой захлопнул дверь.

Вернуться в комнату он не успел — Лариса позвонила снова.

— Что еще? Мы, кажется, обо всем уже договорились!

— Ты знаешь, я устала.

— Вынести стул?

— Устала и надоело. Давай как-нибудь кончать.

— Давай. Только дальнейшая моя судьба пусть будет для вас все равно что жизнь на планете, которая Марс... — он снова попробовал закрыть дверь, но жена подставила ногу.

— Теперь я... Чего ты хотел, того ты добился, и я благодарна тебе за это. Нам же с сыном — ни алиментов, ни просто так — ничего от тебя не нужно. Живи один, может, со временем и поймешь, что жизнь все ж таки штука ответственная. Будь здоров! — и пошла прочь.

Гаврюшка смотрел, как неторопливо и с достоинством она уходила, крикнул:

— Ну и катись! Это еще не известно, кто чего должен понять! Волейболистка!

Она остановилась, бросила ему босоножку, которую Гаврюшка ловко поймал, и двинулась дальше. Исчезла из глаз, и были слышны только ее четкие, сильные шаги.

Супрун со зла хряснул босоножками о стену, с нерастраченной силой грохнул дверью и вернулся в комнату.

Речник сидел на прежнем месте и преспокойно пил чай. Гаврюшка присел рядом, и некоторое время молчали.

— Давайте познакомимся, — предложил Супрун и протянул руку.

— Петр, — ответил речник и даже слегка привстал.

— Очень приятно. Гавриил.

Опять помолчали. Новоиспеченный Петр потягивал чай.

— А ведь когда-то любил, — произнес Гаврюшка. — В волейбол хорошо играла, потому и влюбился. А в остальном, как женщина, никакого интереса.

— Уважаете волейбол?

— Презираю. Просто тренером был у них. На ткацкой фабрике.

— Вы?! — речник искренне удивился.

— Я!.. А чего вы восклицаете? Я, между прочим, в своей жизни не только тренером побывал. А продавцом — не хотите?

— Опасная профессия, легко сажают.

— Увернулся. Хотя такая возможность была... Или вот парикмахером.

— Тоже не из безопасных — при слабых нервах можно легко прирезать.

— У меня нервы в порядке. Любовника жены брил и то удержался.

— Он что, знакомиться приходил?

— Да нет. — Супрун пожал плечами. А может, он и не был вовсе любовником. Может, мне так показалось. А я переживал.

— Надо было поинтересоваться, — со смехом предложил речник.

— Для гарантии? — Гаврюшка тоже смеялся.

— Конечно.

— Может быть. Только все равно не признался б... Любовники — народ трусливый. По себе знаю.

— Пожалуй, да, — согласился Петр, вытирая увлажнившиеся от смеха глаза. — Зато женщины в подобном положении показывают чудеса героизма. Опять-таки загадка.

— Над этим пущай головы ломают ученые, — сказал Супрун. — Они за это зарплату получают.

— А можно у вас поинтересоваться?

— Можно. Только лучше на другую тему.

— На другую. Сколько всего прыжков вы совершили с места на место?

— Посчитаю. Значит, сначала там... потом там... еще там... и... Девять!.. Нет, десять! Детсад забыл!

— Воспитателем?

— Затейником! Ну, дед Мороз там, потом Гена, который крокодил, танцы-шманцы под баян на праздники. Ну и прочее... Детишки меня прямо обожали, не то что собственный оболтус. Один все время так и просил свою мамку, чтоб папкой меня взяла... А мамка ничего.

— Ну, а смысл подобных прыжков?

— Смысл? — Супрун задумался. — Смысл есть и смысла нет. Нет, потому что не полу-

чается, а есть, потому что душа болит. Жизнь прожил, а себя не определил. Нет, не деньги — тут совсем другое. Вот, к примеру, в прошлом году в артисты поступал. Пришел в театр, говорю: возьмите меня. Я вам, говорю, тут такое отчубучу, что опосля здание придется ремонтировать. Посмеялись и выгнали... А я б отчубучил, ох и отчубучил бы! От фантазии прям мурашки бегают!.. А бывает, проснусь ночью и хоть кричи — жизнь идет, а смысла нет. Ради чего родился? В чем свои руки могу приложить?! Видать, еще в детстве со следа сбился и никак не могу нанюхать... Поэтому, может, и скачу с места на место.

— А сейчас слесарите?

— Есть такой момент.

— Может, хоть в этом найдете?

— Исключается! Это временная остановка. Я, может, и к матери поэтому не еду, что стыдно явиться в подобном виде. Я для большего предназначенный! Я обязанный принести людям страшную пользу.

— А я вот, — с гордостью произнес речник, — тридцать восемь лет и все на одном пароходе. На «Козьме Минине». Начал матросом, кончил механиком. Тоже в некотором роде слесарем.

— Мое сердце гложет зависть, — сказал Гаврюшка. — Но наступить собственноручно на горло не могу. Имеется где-то неизвестная вершина, до которой я обязан добраться, — и вдруг рухнул перед речником на колени. — Послушай, друг! Забыл, как тебя... Один раз в жизни выручи! Век не забуду! Ей-богу... Дай форму. Тебе ведь не жалко, а меня спасешь. И мать мою... старушку спасешь... Ни царапинки, ни пятнышка на ней не оставлю. Буду обращаться, как с женой в первую неделю жизни. Не откажи!.. А я тебя не подведу, клянусь. Только дай возможность скрасить последние годы матери-старушки. Прошу тебя... Друг! Она ведь даже когда умирать будет, и то с улыбкой... — на глазах Супруна дрожали слезы. — Слышь, Костя... или как там тебя. Не откажи. И вообще... А? Братишка?!

Утром Гаврюшка короткими перебежками — с волнительным ознобом — достиг своего подъезда, босоножек на его ногах не было, зато в руках он держал баян и плюс к этому довольно объемистый сверток.

Поднялся на свой третий этаж, прислушался, открыл квартиру и бесшумно закрыл дверь.

В квартире было пусто.

На всякий случай Супрун негромко кашлянул, потом кашлянул погромче, и из кухни вылетел перепуганный кот. Гаврюшка поддал его носком, определил на место баян, на всякий случай проверил запоры и только тогда развернул сверток.

В нем лежала речная форма — от брюк до роскошной фуражки с «крабом».

Супрун снял с себя одежду, встал перед зеркалом, качнул жидковатыми бицепсами и принялся облачаться. Одевался медленно, с пониманием момента. От волнения руки дрожали и ноги никак не попадали в штанины, пальцы не слушались, и когда наконец все было надето, Гаврюшка сам от неожиданности обомлел. Из зеркала на него смотрел неизвестный человек, красивый и торжественный.

Прошелся туда и обратно, рванул несколько раз строевым шагом, лихо откозырял, подмигнул сам себе, и вдруг кто-то бешено зазвонил...

Супрун рванулся раздеваться, никак не мог сладить с новой одеждой, а звонок все звенел и звенел, и тут только до Гаврюшки дошло, что это будильник.

Он подошел к нему, с ненавистью повертел перед глазами и неожиданно швырнул в открытую дверь балкона. Дождался звука падения, теперь неторопливо снял то, что не успел снять, свернул все это опять в сверток, и тут снова позвонили. На этот раз в дверь.

Гаврюшка одеваться не стал. Пошел открывать в трусах.

На площадке стоял начальник пятого ЖЭКа Махонин, прозванный Бирюзой по причине постоянно красного носа.

— Уволю, — сказал он без вступления.

— Кого?

— Тебя! Который час, знаешь?

— Даже не подозреваю.

— Вот за это и уволю.

Гаврюшка улыбался.

— И за это уволю, — сказал Бирюза.

— А за это? — Супрун показал ему кукиш.

Бирюза даже отшагнул.

— Ты что?

— Я — ничего. А вот у тебя вся спина сзади.

Махонин оглянулся, стараясь увидеть собственную спину.

— Где?.. Грязная, что ли?

— Сзади, говорю.

— А где ж ей быть?

— Подумай... А когда приду брать расчет, ответишь, — и захлопнул перед опешившим начальником дверь.

Школа находилась через дорогу и потом еще метров сто дворами. Гаврюшка угадал как раз к началу перемены, из школьных дверей ученики вырывались так, будто там долго и без еды держали их на привязи, и бежали в разные концы с оглашенным криком и прыжками.

Витьки что-то видно не было. Супрун терялся от неудержимого здоровья и темперамента молодой поросли и пришел в себя, когда кто-то тронул его за рукав.

Это была вчерашняя Витькина знакомая из седьмого «Б». Отличница.

— Здравствуйте, — вежливо сказала она и протянула руку.

— Здравствуй, — ответил Гаврюшка и быстро соображал, как ее зовут. — Марина, кажись?

— Алена. Вы за Витей?

— В некотором виде. Ты его видала?

— Виде́ла, — кивнула отличница, делая ударение на правильном произношении слова. — Он уже успел получить пару.

— Двойку, что ли?

— Да, пару. Может быть, вы не создаете ему дома нормальных условий для занятий?

— Насчет дома — не знаю. А вот сейчас я ему точно воздам. Где он?

— Это не метод воспитания, — сказала Алена. — Ничего хорошего вы этим не добьетесь.

Гаврюшка удивленно смотрел на нее.

— А ты кто такая?

— Я друг вашего Вити.

— А ты слышала, друг, что получается, когда начинают яйца учить курицу?

— Только, пожалуйста, без пошлости, — Алена измерила взглядом его с головы до ног, хмыкнула и пошла прочь.

— У папки с мамкой поинтересуйся, чего в таких случаях получается! — крикнул ей вслед Супрун. — А нет, так могу и я объяснить!

Школа ходила ходуном. Гаврюшка постепенно успокоился от недавнего столкновения, и тут явился Витька. Вид у него был сердитый: дышал он часто и с намеком.

— Чего явился?

Отец прищурил глаз, заиграл желваками.

— Это тебя тут учат так обращаться к отцу? Или, может, дома?!

— Чего, спрашиваю, надо? Опять хочешь опозорить?

Алена тоже появилась, но остановилась поодаль, и с подобной точки ей было все видно, хотя и не все слышно.

— Не форси, сынок, — сказал Гаврюшка. — Не будь поблизости этой дамочки, я б тебе ответил. Я б тебе так ответил, что потом ты бы долго заглядывал в одно место. А так лучше не форси.

Они стояли друг против друга, молчали.

— А я тебя не боюсь, — неожиданно сказал сын.

— И правильно делаешь. Чего меня бояться. Я, кажись, не кусаюсь.

— И мамка тебя не боится.

— Тоже верно поступает. Мы ведь с мамкой для того и поженились, чтоб не пугаться друг дружки, а совсем наоборот, — Супрун даже засмеялся от собственной логики.

— Я двойку сегодня получил! — с вызовом бросил последний козырь Витька и, чуть откинув голову, смотрел на отца.

— Так и в дальнейшем действуй, — кивнул тот. — А я вот сегодня уезжаю. У тебя новость, и у меня тоже.

— Счастливой дороги.

— Спасибо, сынок.

Зазвенел звонок, и школьная круговерть пошла теперь в обратную сторону — все рвались в школу, будто там давали мед.

Витька продолжал стоять.

— Все, что ли?

— Все, — ответил Гаврюшка — Только на прощание давай почеломкаемся, — и протянул руки, чтобы обнять сына.

Тот отшатнулся, испуганно смотрел на отца.

— Ты чего?

— Усзжаю. Может, даже навсегда... Пришел прощаться, — Супрун для бодрости както по-заячьи встряхнул головой и даже передернул глазами. — Не получается что-то в жизни, Витя. Не выходит... Как говорится в народе, не вытанцовывается. Надо, думаю, попробовать последний раз.

— Витя, — крикнула Алена. — Опоздаешь на урок!

— Ведь даже с тобой у нас... Даже с тобой, Витя, ничего у нас не получастся. Я, к примеру, говорю — учись на баяне, это нужный кусок хлеба в жизни, а ты ни в какую. А почему ты ни в какую? Потому что мать против. А мать?.. Мать против потому, что я — за! И такая хреновина во всем.

Витька продолжал стоять, молчал.

— Циклообращение! А мы в этом циклообращении как самые настоящие бе́лки! И надо, сынок, найти силу, чтобы выпрыгнуть из него. Вот я и выпрыгиваю... Попробую другую половину жизни прожить иначе.

— Витя, пошли!

— Ступай, сынок! А то и правда учителя будут ругаться. Ступай... — Гаврюшка стал целовать бледного и растерянного сына в глаза, в лоб, в нос и не мог унять проклятую дрожь. — И не поминай своего папаньку злом. Может, будет у тебя другой папанька, так все одно он будет хуже родного. Потому что родная кровь и... гены. А я еще себя покажу. Ты еще обо мне услышишь! Я еще прогремлю на Вселенную... Ступай!

Он подтолкнул сына, тот нехотя отвалил от него и стал отступать. Потом повернулся и побежал.

Алена присоединилась к нему.

— А мамку люби! — крикнул Гаврюшка. — Она у нас хорошая! И вообще!

Витька бежал и все оглядывался, а Супрун махал ему на прощание до тех пор, пока он не скрылся за высокими, выкрашенными в темно-зеленый цвет дверьми.

— Ну-ну?..

Лариса с усмешкой смотрела на мужа, несильно раскачивалась, и по се внешнему виду было понятно, что до примирения так же далеко, как, допустим, до города Конотопа.

— Ты с пол-оборота не заводись, — сказал Гаврюшка. — Сначала получи информацию, потом «нукай».

Стояли они недалеко от проходной, в фабричном сквере, и, судя по движению вокруг, обед только начался.

— Ну, давай... — Лариса усмехнулась, отступила к свободной скамейке, села.

Гаврюшка последовал ее примеру.

— С Витькой я уже повидался.

Она настороженно посмотрела на него.

— А зачем он тебе был нужен?

— Попрощался.

Лариса открыто усмехнулась.

— Значит, не шутишь?

— Не шучу, Лариса.

— И надолго?

— Возможно, навсегда.

— А... как далеко? Если не секрет, конечно.

— Секрет.

Лариса едва сдерживала смех.

— Ну и какие будут последние слова?

Супрун не обратил внимания на подковырку, серьезно ответил:

— Береги сына.

— А еще?

— Себя тоже можешь беречь.

Лариса прыснула, уронила голову на колени и стала хохотать.

Успокоилась постепенно, вытерла мокрые от слез глаза, посмотрела на ровного и обиженного ее выходкой мужа.

— Не верю. Неужели серьезно пришел прощаться. А, Гаврюша?

— По телевизору, кажись, «Живой труп»

видала, — не поворачивая головы сказал Гаврюшка.

— Ну.

— Так вот учти. Ныне таких дураков, чтоб в конце стреляться, нет. А вот новую жизнь, как и этот артист, начать собираюсь. И смех твой при этом самый глупый!

Лариса молчала, рисовала палочкой под ногами. Супрун спросил:

— Чего молчишь?

— Думаю.

— Если думаешь, то побыстрей. У меня поезд!

— Опаздываешь?

— Представь себе.

Она встала, отбросила палочку.

— Задерживать не смею. Будь здоров! — И пошла прочь.

Гаврюшка догнал, заступил дорогу.

— И ты думаешь, я подобный маневр могу простить?!

— Думаю, нет.

— Знаешь, кто ты?

— Знаю.

— Ты... Ты!.. Почему ты не поинтересуешься, с какой мыслью я уезжаю?

— С какой же?

— С той, что надоело! И жить так больше не желаю!

— Согласна!

— С чем согласна?

— С тем, что жить так дальше нельзя, — спокойно ответила Лариса.

— Это не ты согласна, это я согласен! И прошу сделать мне ручкой!

— Пожалуйста, — она сделала ему «ручкой». — Только не кричи.

— А мне плевать! Мне не стыдно! Пусть тебе будет стыдно! Может, хоть сейчас до тебя дойдет, какую жизнь ты мне устроила!

— Я?

— Ты!

— Все, уже дошло.

— А раз дошло, то прошу хотя бы извиниться!

— Извини, пожалуйста.

— За что тебя извинить?

— За ту жизнь, которую я тебе устроила.

Гаврюшка смотрел на нее, медленно водил головой.

— Какая ж ты все-таки...

— Ну, а все-таки, какая?

— Когда-нибудь скажу. Так скажу, что на всю жизнь вспотеешь!

— А хочешь, — глаза Ларисы стали жесткими, — я тебе не когда-нибудь скажу, а сейчас!.. Хочешь? Может, тоже вспотеешь!

— Ого, это даже интересно. Ну, давай, валяй!

— Во-первых, ты трус.

— Так.

— Во-вторых, плохой отец.

— Та-ак.

— В-третьих, бездельник... Расшифровать?

— Напрягись.

— Трус — потому что не любишь меня, но уйти боишься. Плохой отец — вспомни отношение к себе родного сына. Бездельник — подсчитай, сколько работ ты поменял.

— Все?

— Нет, не все. Рассуждаешь о смысле жизни, о месте в жизни, а на самом деле ищешь, где проще! Лишь бы не работать! Лишь бы дурака валять. Пятый десяток пошел, а все в полудураках ходишь. Бездельник — вот ты кто!

— Теперь все?

— Все!.. Все-о!

— Отвечу... Труса перед тобой нет — он уже покинул тебя. Насчет плохого отца — побеседуешь с сыном опосля, после моего отъезда. А бездельник — давай маленько подождем. Подождем, а там посмотрим. Ох и будешь ты потом коленки грызть, но, как говорится, будет поздно. Будет так поздно, дорогая моя бывшая жена, что прямо не дай бог.

Вокзал кишел.

Народу было не протолкнуться. У касс желающие уехать стояли загогулистыми очередями, а самые нетерпеливые лезли через головы.

Речная форма при окончательном применении оказалась на Гаврюшку слегка великоватой. Рукава бы чуточку подвернуть, плечи подубрать, штанины подрезать и вообще все

уменьшить размера на два, и все равно вид у Супруна был бравый и даже в чем-то загадочный.

Он толкался в этой душной круговерти, тянул шею, видел бесполезность любой попытки приобрести билет и рукавом вытирал пот, обильно катившийся из-под тяжелой фуражки с «крабом».

Заметил железнодорожника, окруженного беспокойными просителями, но всей видимости, начальника, напролом ринулся к нему.

— Послушай, браток... Гребу к мамаше на побывку. Десять лет болтался по морям и океанам. Соображаешь? Помоги с билетом.

— В порядке живой очереди, — взглянул тот на него ничего не видящими глазами и двинулся дальше, увлекая за собой весь хвост просителей.

Ошарашенный таким беспардонным и неуважительным отказом, Гаврюшка стоял некоторое время неподвижно, потом снова бросился следом.

— А ты хоть понимаешь, с кем разговариваешь?

— Не понимаю и понимать не желаю, — ответил железнодорожник. — А все остальное в порядке живой очереди. Билетов у меня нет. И лишних вагонов тоже... — и закричал вдруг, выведенный из себя окончательно. — На мою станцию вообще брони не дают! И прошу не преследовать меня!

Супрун остался стоять, отошел к освободившемуся месту, присел, но тут же поднялся, распрямил плечи, крикнул на полную мощь.

— Эх, полундр-ра! — и ринулся в толпу у кассы.

Сходу врезался в нее и, работая локтями, головой, чемоданом, стал пробираться к кассовому окошку.

На него кричали, толкали, пробовали усовестить, а он безостановочно пер вперед, и не было такой силы, которая бы могла остановить его.

Вынырнул в обратном направлении он скоро — в одной руке вместе с чемоданом тащил купленный билет, а во второй — оборванные пуговицы с пиджака.

— Аврал, братишки... Полный порядок! — И обомлел. Перед ним стоял Витька.

Некоторое время не сводили друг с друга глаз, и первым все ж не выдержал Гаврюшка.

— Привет... малыш.

— Привет, — ответил Витька и расплылся.

— В чем вопрос?

— Ты чего?

— Чего?

— Вырядился чего?

— А ты откуда, допустим, меня знаешь?

— Как откуда?.. Ты же мой папка!

— А может, мамка?

— Папка!

— Проспись, малыш, — ответил Гаврюшка, — а вечером придешь еще раз, — и всем видом показал, что разговор окончен.

— Во дает, — Витька развеселился окончательно. — Вроде я слепой. Я ж сразу тебя узнал.

— Интересно, по каким таким приметам?

— По всем!.. Похожий!

— Я еще похожий на папу римского. Тебе не сдается?

— Не знаю.

— Вот именно. А так бы гляди, сколько папских ребятишек за мной бы бегало! — Супрун выслушал объявление по радио, взял чемодан поудобнее. — Так что будь здоров, малыш! — и направился к выходу на перрон.

На перроне оглянулся. — Витька не отставал.

— В чем опять дело?

Тот тоже остановился.

— Ни в чем. Просто иду.

— Вот и иди. А за мной следовать не советую.

Только двинулся опять, как услышал:

— Пап...

Поставил чемодан. Витька стоял на расстоянии.

— Приблизься.

Сын приблизился.

— Ты пионер?

— Пионер.

— А пионер как должен себя вести? Имеет он право приставать к незнакомым личностям?

— А ты разве не папка?

— Твой папка капитан?

— Сантехник.

— То есть краны... ремонтирует.

— Да.

— А причем в этом случае я?

— Он нас бросил, — сказал Витька.

— И правильно сделал... То есть это его дело. За что, если не секрет?

— С мамкой поссорились. Говорит, надоело. А потом я ему нагрубил.

— А не совестно?

— Он сам виноват, — ответил Витька.

— Ты нагрубил, а он виноват?.. Интересно.

— Он у нас неудачный.

— Кто?

— Папка... Мечтает кем-то стать, а кем, сам не знает. Вот и мотается с места на место. Даже парикмахером был, мамка говорила.

— А мамке это ух как не нравится?

— А то понравится? — по-взрослому возразил Витька. — Все соседи смеются... Летучий голландец, говорят.

Гаврюшка опешил.

— Это я... голландец?

— Ты.

— А ну давай отсюда! И чтоб ноги больше не было! Давай!

— Я милицию позову, — спокойно сказал Витька.

— Чтоб — меня?

— Да... Позову и пусть проверят документы.

— Хорошо. Зови.

— Пошли домой.

— Зови. Я жду.

На дальних путях показался пыльный раскаленный состав.

— Пошли домой!

— Я сказал, зови милицию!... И вообще!

— Папка!

Мимо проплыли первые вагоны, обдав Супруна и Витьку жаром и вагонной гарью. Гаврюшка подхватил чемодан и тяжелой трусцой побежал вдоль состава к своему номеру. Сын бежал рядом.

— Папка! Это не я про голландца. Честное слово! Это соседи!

Отец не отвечал, отыскивая глазами нужный вагон, торопился и сердился одновременно, натыкался на встречных пассажиров, а Витька не отставал.

— Ну папка же! — он ухватился обеими руками за отцовский чемодан, от неожиданности Гаврюшка потерял равновесие, и они оба растянулись на асфальте.

Сын тащил чемодан к себе, отец не отпускал. Поезд тронулся, тогда Супрун изо всех сил рванул чемодан к себе и бросился к ближайшему вагону. Запрыгнул на подножку и только тут обнаружил, что в руке у него одна только ручка от чемодана. Закричал:

— Отдай чемодан, стервец!

Состав набирал скорость, проводница ругалась и заталкивала Гаврюшку подальше в тамбур, а он тянул шею, видел Витьку, серой кучкой сидящего на асфальте, и рядом с ним чемодан, опять закричал:

— Витька, чемодан, говорю!

С каким-то веселым отчаянием вошел он в свой купейный вагон, перед глазами все еще стоял оставшийся на перроне Витька, выбросил в окно ручку от чемодана и не то запел, не то закричал:

Ты, м-моряк, красивый с-сам с-собою!
Теб-бе от роду двадцать лет!..

Рванул дверь своего купе и тут же задвинул. На нижней полке сидел настоящий морской офицер и что-то читал. Супрун тихонько удалился от купе и перешел на бег. В тамбуре он пришел в себя, прикинул ситуацию и направился в соседний вагон.

Вагон этот был плацкартный. Гаврюшка сидел у самого окошка, пришивал к пиджаку оторванные Витькой и очередью в кассе пуговицы, оттирал запачканные места, а за окном торопливо убегали назад переезды, луга, дома, пацаны, гоняющие на велосипедах...

Такси неслось по неширокой асфальтированной дороге километров за сто, справа и слева кругами заходили то подсолнухи, то конопля, а то желтеющая стерня, и водитель, молодой тонкошеий паренек, вел машину легко и точно.

В село влетели на полной скорости. Водитель лихо закруглил возле самого клуба и остановился как вкопанный.

Супрун достал кошелек, вытряхнул из него все имеющиеся деньги, выудил также из карманов завалявшуюся мелочь, отдал все это вместе с кошельком водителю.

— На чай!

Вынул из багажника новенький чемодан, и такси укатило.

Огляделся по сторонам, уловил любопытные взгляды на себе, распрямил плечи, вдохнул полной грудью родной воздух. Крикнул кучке парней с мотоциклами:

— Здорово, молодежь!

Ему не ответили, с интересом смотрели на него.

Гаврюшка двинулся в узкую покрученную улочку, перекинул с руки на руку чемодан, и тут увидел впереди — шагах в пяти — на дороге кошелек. Тугой, соблазнительный, кем-то, видно, оброненный.

Незаметно оглянулся на парней — они в его сторону не смотрели, приблизился к кошельку, нагнулся, вроде бы завязать туфлю, взял чужую пропажу, раскрыл и в ужасе отдернул руку.

Из кошелька скакнула жаба.

Парни под клубом хохотали, и один из них, ушастый и наголо остриженный, крикнул:

— Полундра, на палубе тюльку дают!

— Молодежь, — погрозил им Супрун, отбросил кошелек и зашагал дальше.

Шел, не оглядываясь. Встречные с ним здоровались, подолгу смотрели вслед, детвора, придерживаясь почтительного расстояния, бежала следом, и на подходе к материному дому Гаврюшка тащил за собой приличный хвост любопытных.

— Ух ты!.. — из ворот, к которым Гаврюшка как раз приближался, вышла босая, в широкой юбке деваха лет двадцати и, пораженная, остановилась. — Ты кто?

Остановился и Супрун тоже.

— Ты кто? — повторила свой вопрос деваха.

— А в чем вопрос?

— Капитан... Живой капитан приехал. Моряк!

— Спокойно, — ответил Супрун и двинулся дальше, стараясь не оглядываться.

— К нам моряк приехал! — закричала сзади деваха и, похоже, от радости даже подпрыгнула.

Гаврюшка все же оглянулся — она стояла в воротах и не сводила с него глаз. И споткнулся...

Детвора засмеялась.

— Брысь! — пугнул их Гаврюшка.

Впереди уже виднелся материнский дом.

Мать Супруна, семидесятипятилетняя бабка Агапа, стояла на своем слегка покосившемся, крыльце и, приставив ладонь ко лбу, ждала появления сына.

Ей определенно уже сообщили.

Завидев его, она засуетилась вдруг, вроде даже испугалась чего-то и скрылась в доме. Потом показалась опять, еще раз определила, сын ли это, и заковыляла навстречу, с трудом переставляя плохие для ходьбы ноги.

— Гаврюха! — закричала она, загребая косолапыми ногами пыль. — Чего же с тобой сделали? Неужто это ты?

Доплутала до него, обняла, коротко отстранилась.

— Правда, ты... Видит бог, ты!

— Я, мать, я... — Гаврюшка неожиданно разволновался, для успокоения чувств смотрел на крыши домов, на верхушки деревьев. — Не смущайся и не бойся. Я...

Мать плакала.

— А я и не поверила сразу. Гадала, смеются люди.

— Людям нужно верить, мать. Люди, ого!.. На людях земля держится!

— Видали, какой у меня сокол? — повернулась бабка Агапа к соседям. — И рассуждает как! И в форме! Кто же ты теперь такой, Гаврюха?

— Опосля, мать. Не гони лошадей.

— Кого не гнать?

— Погоди, говорю, маленько! — Супрун низко поклонился соседям. — Мир и спокойствие вам, соседи! Рад вас видеть и приветствовать!

— А вот с нею не здоровкайся! — показала мать на длиннолицую Надёжку, перевесившуюся через забор. — Она знаешь, как твою мать

обзывала?.. Нежеланный ты алимент, говорит!

— А кто же ты есть — спокойно возразила Надёжка. — Раз старый, значит, нежеланный!.. Сын твой, к примеру, за сколько лет явился?

— А вот и явился! Да еще как явился!

— Тихо! — остановил их Гаврюшка. — Все люди — братья. И соседи в том числе. А таить кирпич или даже камень... не годится. Пошли, мать!

Поднимаясь на крыльцо, он вытащил из чемодана широкий цветастый платок, мать накинула его на плечи, стала приплясывать и пританцовывать, Гаврюшка оглянулся и снова увидел деваху — в широкой юбке, босоногую, черноголовую, не сводящую с него глаз.

— Каких лошадей не велел гнать? — спросила бабка Агапа, вынося из сенец крынку молока.

— Чтоб не спешила с расспросами, — сын ел жадно, с удовольствием.

— А кони тут причем?

— В песне так поется.

— А разве я пела?

Супрун отложил ложку.

— Поется — не гони лошадей, значит, не спеши... В шею не гонят. Поняла?

— Кажись... В моряках, что ли, выучился?

— Не в моряках, а на флоте! — Гаврюшка опять стал есть.

— А тебя за что туда?

— Есть за что.

На глаза матери навернулись слезы.

— А я испужалась, думала, война.

— Ты, мать, своей безграмотностью действуешь на нервы!

— А ты, сына, психованный стал. Лучше бы на этот флот и не ехал. Лариса, небось, заставила.

— С Лариской все! — Гаврюшка встал. — Об ней разговора больше быть не должно!

Бабка Агапа всплеснула руками.

— Развелся?

— Раз и навсегда.

— Гуляла, стерва?

Он помолчал, прошелся из угла в угол.

— Был такой момент. Пока я по морям и океанам, она с другим схлестнулась. Намертво!

— А я тебе говорила! Я говорила тебе, что она глазками — швырк-швырк — так по мужикам и швыркает. Вон бригадир наш, Семен с хутора, так до сих пор вспоминает, как она одаривала его нерусскими папиросками. Тьфу!

— Все, мать, хватит. Рана еще свежая, поэтому лучше ее не трогать.

— Так ведь мальчонку жалко! — глаза матери были на мокром месте. — Витьку! Отец вон в люди выбился, а сын этого так и не узнает. Зарплата хоть в этом флоте хорошая?

— Зарплата — дай бог каждому. Только не в ней счастье.

— А матери хоть бы копейку выслал. А то все ей, все ей! Вот и додавался!

— Мать!

— Ага!.. А чтобы ты знал на потом, мать всегда мать!

В сенцах кто-то стукнул задвижкой, послышались шаги. Мать и сын насторожились. Дверь тихонько отворилась, и в комнату вошла та самая деваха. Стояла у порога, улыбалась, в руках держала огромный букет цветов.

— Красавец... — глаза ее светились.

— Спокойно! — сказал Гаврюшка.

— Во-во, — заметила мать. — Теперь только не хватает, чтоб эта втрескалась в тебя. Одной сдыхался, вторую повесишь. А ну геть отсюда! — вскочила со стула бабка Агапа. — Не успел человек приехать, а она уже цепляться на него. Геть, говорят!

— Не-ет... — легонько отвела та ее руку, отдала Супруну букет, направилась к двери. — Я еще к тебе приду, капитан! — и тихо, как и появилась, исчезла.

Гаврюшка стоял посреди комнаты в некоторой растерянности.

— Что за персона?

— Настя, цыганка! Табором тут стояли, она еще ребенком заболела. А дед Лопата пожалел. Вот и пожалел на свою голову.

— Сильно влюбчивая, что ли?

— Наоборот!.. Парней вокруг нее, как собак нерезаных, а она хоть бы в упор кого! Не дай бог, на тебя клюнула.

Супрун подумал, произнес.

— А может, мне это самое как раз и нужно.

— Дорогие земляки!

Столы были вынесены и поставлены в садике под яблоней. Для освещения сюда провели проводку и ввернули лампочки посильнее, вокруг которых колошматилась мошкара. Гостей сидело на данный вечерний момент человек уже сорок, и во главе длиннющего стола сам Гаврюшка с матерью.

— Дорогие земляки и даже братья!.. Не по моей, допустим, специальности, много разговаривать, пущай этим занимаются те, кому деньги платят, и все ж я кой-чего скажу. А скажу я вот чего... Когда меня качало и штормило и обливало соленой водой, я собирал последние силы и думал про вас, которые сидящие за столом! Думал про мать свою седую! — бабка Агапа, не выпуская из рук сыновней фуражки с «крабом», слепила губы поплотнее, подняла голову повыше. — Про соседей думал! Про колхоз! И про эту пыль на дороге, где прошло, как сказал один знакомый поэт, мое босоногое детство! — И Супрун умолк.

Из темноты как-то медленно и неожиданно вышла сначала Настя-цыганка, торжественная и гордая, и следом за ней, тоже неожиданно, дед Лопата, при виде которого присутствующие оживились, а бабка Агапа даже выронила фуражку с «крабом».

— Ты чего?.. Рехнулся, что ли?

Был дед одет в старую линялую форму, наверное, флота еще времен русско-японской войны, и старался выглядеть браво.

— В нормальном состоянии! — крикнул он. — Гаврюхе, значит, можно, а мне нельзя? — Вытянулся в струнку, заголосил писклявo: — Смир-рна! Здравия желаю, честной народ! — и строевым шагом двинулся прямо к Гаврюшке.

В полуметре остановился, приложил руку к мятой фуражке.

— Здорово, служивый!

— Здорово... отец! — взволнованный ситуацией Супрун вышел из-за стола, они обнялись, троекратно поцеловались.

Деда усадили рядом с Гаврюшкой, Настя нашла себе место в конце стола и сидела там, тихая и сияющая.

— Вот, дорогие товарищи, — сказал Супрун, преодолевая ком в горле, — на ваших глазах одно поколение схлестнулось с другим. Схлестнулось крепко и с намеком! И в этой связи, а также в связи с правильными словами из песни, когда «друг всегда уступить готов место в лодке и круг», прошу поднять и осушить бокалы!

К нему потянулись чокаться, что-то говорили ему, смеялись, а он не отвечал, переживал только что сказанное, а снизу его дергал дед Лопата.

— Ты в каком чине, Гаврюха?

— Определяй сам, отец!

— А я в теперешних не разбираюсь! А я вот мичман! На каком корабле служишь?

— На «Кузьме Минине».

— А я на «Стремголовом». Ох, и быстро бегал, зараза!

— Ты, дед, не гоняй жеребца! — вмешалась бабка Агапа. — Пришел, так помолчи маленько!

— Какого жеребца?

— Того, что в песне.

— Дорогой Гавриил Степанович! — остановил общий шум «крупнопанельный» зоотехник Пащенко. — В безвозвратное прошли те времена, когда ты был для нас просто Гаврюхой Супруном, а моментами даже хуже. В безвозвратное прошли также и те времена, когда мать твоя, Агафья Петровна, могла стыдиться подобным сыном...

— Вспомнил! — оторвался от своих далеких мыслей дед Лопата. — В одна тысяча девятьсот пятом годе была у нас сестра милосердия... Дарья, кажись... Так вот эта Дарья...

— Да ой боже! — возмутилась бабка Агапа. — Это ж не человек, а сплошная балаболка!.. Помолчи со своей Дарьей, послушай, что люди говорят!

— Жизнь твоя, Гаврила Степанович, говоря ученым языком, произвела такую катаклизьму...

— Чего? — спросил дед и стал тоненько смеяться. — Чего его жизнь произвела?

Бабка Агапа тоже уловила в этих словах что-то не то и с удивлением смотрела на зоотехника.

— Катаклизьму, то есть изменение, — объяснил Пащенко. — И эта катаклизьма...

— Да говори по-людски! — крикнула мать. — Без этих слов! А нет, так лучше сядь!

За столом смеялись. Гаврюшка осмотрел присутствующих и вдруг обнаружил, что Насти за столом не было.

— Сына! — подтолкнула его мать. — Ты чего?

— Чего?

— Человек говорит, а ты не слышишь!

— Слышу...

— Так пусть же, дорогой Гаврила Степанович, — пошел на закругление Пащенко, — пусть твоя палуба всегда будет такой же твердой, как эта родная земля, на которой ты в данный момент находишься! И в этой связи сто раз будь здоров!

К Гаврюшке опять потянулись чокаться, кто-то лез уже целоваться, а дед Лопата кричал, стараясь перекрыть шум.

— Так слышь, Гаврюха!.. Слухай, Гаврюха, а то забуду!..

Супруну показалось, будто в темноте что-то мелькнуло, он отстранился от старика, вышел из-за стола.

— Момент... — и двинулся в том направлении.

— Ты куда, сына? — крикнула вслед бабка Агапа.

Гаврюшка удалялся все дальше и дальше от гуляющих, а там о нем, похоже, уже забыли, веселье катилось своей неуправляемой дорогой, до слуха доносились вскрики, хохот, призывы деда Лопаты выслушать его, и чей-то дурноватый голос, который пытался петь...

— Стой! — коротко приказал кто-то, и Гаврюшка вздрогнул.

Оглянулся — никого. Сплошная темень.

— Кто? — спросил он негромко.

Молчание.

— Эй!

Опять никакого отзыва.

Только было шагнул, как сзади смех и опять:

— Стой!

Остановился.

— Ну, стою. И что дальше?

Тишина и дальний шум веселья. Песня «Скакал казак...»

— Что, интересуюсь, дальше? — Супрун начинал терять терпение. — И потом, что это за шутки?!

В ответ послышалось пронзительное — с нарастанием — кошачье соло. Гаврюшка сгреб с земли какую-то корягу и с силой запустил в то самое место.

Оттуда с испуганным вскриком выпрыгнула белая кошка и рванула прочь.

В стороне опять послышался смех, и Супруна начала медленно брать оторопь.

— Фу ты черт... — никого не видя и ничего не соображая, он ломонул в обратном направлении, пер напрямую на веселье и, как его вынесло к столу, не совсем понимал.

Гости пели:

Навстречу шла ему старушка.
Такие речи говоря:
—Тебе казачка изменила,
Другому счастье отдала!..

Супрун сел рядом с матерью, и она шепотом спросила.

— Где тебя носит?.. Не сидится, что ли?

Он промолчал, оглядел стол и увидел Настю. Она сидела, вроде никуда и не уходила, смотрела на него, улыбалась.

— Предупреждал, что забуду, вот и забыл! — повернулся к нему дед Лопата. — Главное, помню, что, кажись, Дарья... а вот чего с этой Дарьей было, хоть убей не помню!..

Супрун взял кем-то принесенный баян, приладил ремни на плече, и Настя, заметив это, встала.

— Хочу петь! — подошла к Гаврюшке поближе, сказала, пряча улыбку: — Тебе, капитан посвящаю.

— Прошу назвать вещь! — произнес он, продолжая держать обиду.

— «Стаканчики»...

Она подождала, когда станет совсем тихо, закрыла глаза и начала негромко, издалека:

Стаканчики граненые
Упали со стола...

Гаврюшка шастнул по луговкам инструмента, нашел мелодию.

Упали и разбились,
А с ними жизнь моя!..

И, раскинув руки, медленно поплыла вдоль стола.

Цыганка мне гадала
И за руку брала,
Но только не узнала,
В кого я влюблена!..

Присутствующие начинали в такт прихлопывать, кто-то не выдерживал, выскакивал из-за стола и пускался в пляс.

Настя пела дальше, вокруг нее отплясывала уже добрая половина стола, а она не сводила с Гаврюшки глаз, самозабвенно и страстно рвавшего инструмент и тоже не замечавшего никого, кроме нее самой.

А дед Лопата вдруг как-то притих, затаился как-то и с тревогой наблюдал за происходящим.

Супрун тихонько тронул калитку — она оказалась незапертой, вошел во двор, остановился. Для проверки наличия собаки негромко свистнул.

— Фи-фу...

И вдруг в ответ:

— Фи-фу...

Повторил, опять ответили. В темноте пригляделся — кто-то сидит под сараем. В белой, вроде, косынке.

— Мамзель?

Направился к ней. Заметил, что сидит она, спрятав голову между колен. Присел на корточки.

— Приятно поражен... — тронул за плечо и от неожиданности чуть не сел.

На него смотрело мужское лицо, перехваченное носовым платком на манер косынки.

— Ку-ку...

— Ку-ку... — глуповато ответил Супрун и сердито спросил. — А к чему дурацкие шутки?

— Ни к чему, — парень едва заметно усмехался. — А к чему этот визит?

— По делу! — Супрун пригляделся, узнал в нем одного из тех, что торчали под клубом в день его приезда. — Из тех, кажись, что кошелек с жабой подкинули?

— Кажись.

— Местная шпана, что ли?

— Вроде того.

— А тут чего высиживаешь?

— Стерегу невесту.

— Не понял.

— Невесту, говорю, стерегу.

— Чью... невесту?

— Свою собственную, — парень не переставал усмехаться. — Настю!

— Опять шутка?

— На полном серьезе.

— А, интересуюсь, от кого?

— Ну, хотя б от вас.

Супрун поднялся, парень остался сидеть.

— Тебя как зовут?

— Звать-разорвать, фамилия-лопнуть!

— Понял... Так вот запомни, звать-разорвать, — сказал Гаврюшка, — закваска у меня флотская, если захочу чего украсть, никакие усилия не помогут. Запомни это и ступай спать.

Парень тоже поднялся и оказался на целую голову выше Супруна.

— А у меня закваска сельская — если взялся сторожить, то уж точно не просплю! Советую тоже запомнить это и гуд бай, дядя! За воротами направо, а дальше прямо.

Утром мать завозилась с мытьем вчерашней посуды, всполаскивала ее, перетирала, а Гаврюшка — в одних трусах и майке — тут же, во дворе, чинил кран колонки.

Воздух еще не прогрелся и пах тяжелой, чуть влажноватой свежестью, а у кого-то по соседству, кажется у Надёжки, ныла голодная свинья.

— Тут любовь твоя уже приходила, — сказала бабка Агапа, вскользь наблюдая за Гаврюшкиной возней с краном. — Ни свет ни заря, а она уже явилась.

— Кто? — не понял он.

— А кто ж?!.. Настя! Вон цветы опять принесла! На работу, говорит, шла и заглянула.

— Ну и чего?

— А ничего! Спит, говорю, и вообще, говорю, нечего пороги обивать!

— Прогнала, что ли?

— Прогнала! Такую приучи, сам опосля радый не будешь.

— Зря, — сказал Гаврюшка и снова принялся за кран.

— Это как же — зря?

— А так, что зря.

— А сам не видешь, что девка маленько тронулась?

— Вижу.

— А раз видишь, то соображение должен иметь?!

— Какое?

— А такое!

— А может, я сам начинаю трогаться?..

Мать от неожиданности даже икнула.

— Ты что, сына?!

— Ладно, — засмеялся он. — Пошутил.

— А не дай бог, правда?

— Пошутил, сказал. Хватит!

— Проведи и сохрани, — перекрестила его мать. — Она ж дите еще, сына...

И вдруг замолчала. По улице в их направлении двигался участковый милиционер. Немолодой уже и тяжеловатый.

Супрун тоже заметил приближающегося гостя, тревожно спросил:

— К нам, что ли?

— А тут вроде больше не к кому, — не без гордости ответила бабка Агапа. — К нам.

— А зачем?

— Скажет. А ты испужался, что ли?

— А чего я должен пужаться?

— Да я тоже так думаю...

Гаврюшка принялся торопливо натягивать брюки, кое-как накинул рубаху, а участковый лейтенант уже входил во двор, и мать приветливо закланялась.

— Заходи, Антон Михалыч!.. Как раз все дома, заходи!

Антон Михалыч с крайне серьезным и вроде даже недовольным видом вошел во двор, поздоровался сначала со старухой, потом приложил руку к козырьку.

— Здравия желаю, Гаврила Степанович!

Супрун все же дозаправил рубаху, надел фуражку, тоже откозырял.

— Здравия желаю...

Обменялись рукопожатием, и Гаврюшка с подозрением следил за участковым.

Тот сел на скамейку, вытер платком вспотевшую внутренность фуражки и спросил:

— Как отдыхаете, Гаврила Степанович?

— Нормально, — ответил Гаврюшка. — А в чем вопрос?.. Кажись, я никого не убивал.

— Не убивал. Но есть разговор в другом направлении.

— Мать, — сказал Супрун. — Погуляй.

— Ну да! — воткнула она тощие руки в бока. — А я так думала, что свое отгуляла!

— У нас разговор. Погуляй!

— Сейчас! — мать сняла мокрый фартук, села рядом с участковым. — Уже погуляла.

— Ничего, — сказал тот. — Дело здесь не секретное, можно и при посторонних.

— Это я, что ли, посторонняя?! — удивилась бабка Агапа. — Семьдесят пять лет прожила, а даже не подозревала, что для собственного сына я посторонняя.

— Дело, касаемое лично меня? — уточнил Гаврюшка, не обращая внимания на мать.

— Лично вас.

— Любопытно... Документы, надеюсь, проверять не будете?

— А чего их у тебя проверять?! — встряла мать. — Тебя и так все тут как облупленного знают!

— Документы проверять не буду, — сказал лейтенант. — Думаю, они в полном порядке. А вот просьба к вам одна будет.

У Супруна пересохло в горле.

— Внимательно слушаю.

— Нужно выступить перед молодежью. Есть у нас в селе кой-какая неровная молодежь, и было бы очень хорошо, если бы вы с нею побеседовали!

Гаврюшка почувствовал облегчение, подсел поближе.

— О чем? — спросил он солидно.

— О жизни. Как говорится, от «а» до «я». Кем были, кем стали. Я думаю, вам есть о чем рассказать.

— Есть.

Летняя танцплощадка находилась за клубом, сквозь решетчатую ограду хорошо был виден белесый дощатый настил, а в дальнем конце — небольшая эстрада, на ней пять местных ребят с гитарами и ударными, а вокруг сотни полторы парней и девчат, дергающихся под громкую рваную музыку.

Антон Михалыч кивнул билетерше, пропустил вперед Гаврюшку, несущего раздутую хозяйственную сумку, и, задевая молодежь, они двинулись к эстраде.

Их заметили, стали оглядываться, и тут Супрун увидел ту самую компанию, что была под клубом, и среди них ночного своего знакомого.

Влезли на эстраду, участковый дал знак музыкантам остановиться, и музыка оборвалась.

— Молодежь! — сказал Антон Михалыч в микрофон. — Никто не собирается покушаться на ваш отдых, это, как говорится, ваше и при вас останется. Но вот с полным серьезом отнестись к сегодняшнему нашему разговору я все ж советую... Перед вами — Гаврила Степанович Супрун! Человек, который, бывало, тоже спотыкался в жизни, однако ж как личность в конце концов образовался! Сейчас он об этом подробно расскажет, и кому полезно, намотайте на ус... Прошу, Гаврила Степанович!

Гаврюшка занял место у микрофона, хотел было начать разговор, и тут один из той компании, ушастый и наголо остриженный, поднял руку.

— Вопрос можно?

Участковый посмотрел на Супруна, и тот разрешил.

— Вопрос можно.

— Скажите, Гаврила Степанович, — крикнул ушастый, чуть выйдя вперед, — а у вас на флоте не нашлось фуражки поменьше, чтоб на глаза не лезла?

Площадка хохотнула, лейтенант задохнулся от возмущения, а Гаврюшка жестом успокоил его.

— Нормалек!.. Еще какие вопросы будут?

— То же самое про штаны и пиджак! — подал голос Гаврюшкин знакомый.

— Тоже годится!.. Еще!

— С вопросами все! — вмешался участковый и кивнул Супруну. — Докладывайте!

— Нет, значит, больше вопросов? — Гаврюшка накачивал себя, как боксер перед решающим боем. — Тогда отвечу на имеющиеся! Фуражка — да, малость великовата! Брюки и пиджак — тоже мелочь. Можно подрезать! Как говорится, альтернативы нет. Но разве в этом суть? Разве по этому уровню надо мерить человека?!.. Вот вы тут, уважаемая молодежь, прожигаете жизнь, протираете отцовские подошвы и каблуки, рисуетесь друг перед дружкой в желании понравиться, а в это самое время кто-то бороздит воды Тихого и прочих океанов!.. Кто-то глотает соленую и горькую волну! Кто-то не спит, страдая от шторма! Кто-то рискует жизнью, а кто-то, может, даже гибнет!.. — от собственных слов горло Гаврюшки становилось узким и хотелось плакать. — Так почему, по какому праву вы живете здесь абы как и никакого внимания на все остальное?! Кто вас на это уполномочил? Совесть где ваша?.. Или даже ответственность! Почему вы живете так, словно вокруг нет окружающего мира? А года, братцы мои, летят, и их не воротишь назад!.. И потом что?.. Потом запоздалые раскаяния о несостоявшейся жизни! А вы знаете, что это такое? Нет, вы еще не знаете!.. Это — когда просыпаешься по ночам, щупаешь себя и с холодным потом в душе думаешь: неужто все так мимо, неужто ни за что не зацепишься, неужто все профукано зря?! И... и плачешь... — Гаврюшка плакал. — Плачешь, потому что жестоко обманул сам себя в начале жизни. Вот как примерно вы сейчас... Поэтому, уважаемая молодежь, цените годы, хватайте за хвост время, постарайтесь прожить вот ту самую, единственную жизнь!.. Я извиняюсь, конечно...

Участковый невпопад пожал ему левую руку, приобнял, сказал в микрофон сдавленным голосом.

— Слыхали?.. И это не кто-нибудь вам говорит, а сами видите кто.

Он еще раз пожал Гаврюшке руку — на этот раз правую, кто-то на площадке похлопал, Супрун успокоился, освободился от объятий милиционера.

— Еще не все.

Расстегнул сумку, вынул из нее скрученную бубликом веревку, положил рядом с собой.

— Бить будем или... вешать? — поинтересовался его ночной знакомый.

— Воспитывать!.. Старинная флотская ит-

ра — перетягивание каната! И, между прочим, прекрасно изгоняет дурную силу! — взял веревку, спрыгнул вниз.

Подошел к знакомой своей компании, разделил их поровну, дал концы веревки одним и другим. Повернулся к присутствующим.

— Еще желающие перетягиваться есть?

Ему ответили голосами и руками, и тогда Гаврюшка скомандовал.

— По личному желанию на две команды — р-разберись!

Образовалась невозможная каша. Все толкались, кричали, перебегали из одной команды в другую, перетаскивали друг друга, а Гаврюшка, надрывая голос, призывал:

— Чтоб поровну!.. Главное — чтоб поровну!

Довольный Антон Михалыч улыбался.

Наконец все улеглось, Супрун выравнял противоборствующие силы, прочертил между ними жирную линию мелом, и сам стал в ту команду, что была против его ночного знакомого. Первым!

— Команды готовы?

— Готовы!

— Считаю до трех!.. Р-раз... д-два...

И тут увидел Настю. Она стояла особняком, с улыбкой наблюдала за происходящим.

Жених тоже заметил ее. Позвал.

— Настюха!.. Давай к нам!

Она постояла еще и, продолжая улыбаться, направилась к ним. И та и другая команда замерли — ждали, к кому.

В последний момент Настя резко изменила курс и двинулась к Гаврюшке.

— Ур-ра! — завопила Гаврюшкина команда, а жених уже тащил канат, и перетягивание началось.

Обе команды старались как могли, и было пока равновесие.

Настя стояла как раз за Супруном, а он не сводил глаз с жениха, кричал.

— Ну, что, звать-разорвать, давай попробуем, чья жила крепче!.. Твоя сельская или наша флотская?!

Голова и лицо парня от напряжения стали мокрыми, он молчал, казалось, не видел никого, кроме Гаврюшки, и был полон решимости перетащить его к себе.

И вдруг веревка с глухим — будто выстрелили из воздушного пистолета — звуком лопнула.

Ровно посередине!

Команды разлетелись в разные стороны, одна из стен танцплощадки с треском повалилась и стало темно.

Кругом стоял визг, хохот, кто-то, похоже, скулил и плакал, а на эстраде призывал к порядку лейтенант, лишенный микрофона по причине отсутствия света.

Гаврюшка сидел над прудом, черпал ладонью воду, смачивал место под глазом. Пиджак на его спине был разорван, брюки в пыли.

Сзади послышались чьи-то шаги, он рванул в кусты, притих там.

— Капитан... — это была Настя.

Супрун не ответил.

Она постояла, бросила в воду камень и пошла прочь.

— Мамзель! — Гаврюшка выбрался из кустов.

Настя вернулась. Подошла почти вплотную, заглянула в лицо, стала смеяться.

— Чего? — слегка обиделся он.

— Это тебе Васильев, — кивнула она на фингал.

— Кто такой?

— Мой жених.

— За что?

— Он любит меня.

— Тебя любит, а меня по физиономии?

— А что ему еще делать?!.. — она усадила Супруна опять к воде и принялась смачивать ушибленное место.

Гаврюшка сидел тихо и покорно. И даже боялся дышать.

...Потом они шли по степи, и полынь от взошедшей луны казалась совсем седой. Полынная пыль дурманила, не давала дышать. Разбуженные кузнечики фонтанами разбрызгивались во все стороны, а отдельные кусты казались большими и пугающими.

— Как мы относимся к стихам? — поинтересовался Гаврюшка, не останавливаясь.

— К каким?

— К разным... К моим, например.

— А ты к тому ж и сочиняешь?

— Бывает... Вот прошлой ночью, к примеру.

— Прочитай. Наизусть помнишь?

— В обязательном порядке. Каждый поэт должен помнить свое стихотворение...

Гаврюшка остановился, принял позу, набрал в грудь побольше воздуха и выбросил вперед правую руку.

Что такое человеческое счастье?
Как узнать, с какого брать конца?
Где укрыться в дикое ненастье?
У какого схорониться мне крыльца?
Схоронюсь я под твоей любовью,
Как плащом укрою я глаза.
И с глухою, но суровой болью
Буду нажимать на тормоза.
Буду нажимать на все педали.
На педали счастья и любви!
Так зови меня ты в эти сини дали!
В эти дали, Настя, позови!..

Настя поначалу опешила от сюрприза в последней строке, потом взвизгнула, бросилась к Супруну, обняла его, даже поцеловала и отскочила в сторону.

— Смотри!

Вскинула руки, отбросила голову назад, замерла на мгновение и медленно пошла вперед. Ноги заступали одна за другую, широкая юбка закручивалась и тут же раскручивалась, распущенные волосы вздымались и оседали, потом все это, медленное и плавное, вдруг застыло и разом упало вниз.

— Эх, мама родная, которая потеряла да не нашла!

Все взметнулось, закружилось, руки змеями оплели тело, босые пятки ладно лопотнули по пыли, и все вместе стало походить на искристый мечущийся огонь.

Гаврюшка некоторое время наблюдал, затем не выдержал, волнообразно повел плечами, закричал.

— Держися, народ, муха замуж идет! Оп-ля!

Ринулся к Насте, ударил чечетку, и они стали отплясывать вместе.

Светила луна.

Сын умывался во дворе из рукомойника, фыркал, расплескивал воду, а мать сидела за столиком, зашивала пострадавший его костюм.

— Сына!

— Ну?

— Так я все ж никак и не пойму. За что ж все-таки тебя у флот?

— За способности, мать, — Гаврюшка был настроен благодушно.

— За какие?

— За всевозможные. Заметили всевозможные способности, вот и взяли.

— А назад не выгонят?

— За что?

— А бог их знает. Вдруг твои способности не такие.

— Какие?

— Не такие. Вдруг им другое потребуется.

Сын рассмеялся.

— Нет, мать, такого не бывает. Это на всю жизнь. Так что существуй спокойно, — он направился было в дом, но мать опять остановила его.

— А может, ты, сына, все врешь? Там же люди умные нужны.

— А я что, дурачок, по-твоему?

— Не дурачок, а все равно... Ты ж до этого, кажись, краны навинчивал. Лариска писала!

Супрун согнал брови.

— Кажись, сказано — об Лариске ни слова! Или сто раз повторять?

— Повторяй хоть двести, а краны все одно навинчивал! Думаешь, не видела, как ловко это у тебя получается?!

— Видела?

— А видела!

— Больше, значит, не увидишь! — сын хряснул дверью и скрылся в доме.

Старуха осталась одна. Вздохнула, вывернула брюки, чтобы было удобнее зашивать, и тут увидела крохотный белый квадратик, на котором было что-то написано. Приблизила к глазам, с трудом разобрала: «П. Семенов».

Проверила на пиджаке — тоже «П. Семенов».

— Сына! — позвала она и, когда он вошел, спросила. — А кто такой Пэ Семенов?

— Какой еще «Пэ Семенов?» — не понял Супрун.

— А вот тут в штанах написано.

Он подошел, прочитал метку, отобрал у нее брюки.

— Ты, мать, ежели сильно грамотная, читай лучше газету! — и ушел в дом одеваться.

Мать осталась сидеть, и вид у нее был такой, будто она только что догадалась о чем-то неожиданном и тайном. Сидела, боялась шелохнуться и даже прикрыла рот сухой ладошкой.

К воротам подошел ушастый, крикнул через верх:

— Салям алейкум, баб Ага!

Она оторвалась от своих мыслей, увидела его.

— Чего тебе?

— Капитан дома?

— А зачем он тебе?

— Во, позарез!

Из дома вышел Супрун.

— В чем дело?

— На минуту, Гаврила Степанович!

— Не ходи к нему, — сказала мать. — Умного не скажет, а глупости и без того хватает.

Гаврюшка не ответил, а направился к ушастому.

— В чем вопрос?

— Вава, — показал тот на заклеенный фингал и засмеялся. — Бобо?

— В чем, повторяю, вопрос?

— Вопроса нет, есть совет... — ушастый часто заморгал глазами и скороговоркой промолвил. — Не обижайте больше одну девочку, дядя.

— Какую девочку?

— А вы знаете. У нее, как вам известно, есть жених.

Супрун рванул калитку, ушастый отскочил в сторону, крикнул.

— Подумайте, капитан! Мы хотим жить в мире и дружбе! — и легко потрусил по улице.

Гаврюшка вернулся во двор.

— Чего он? — спросила мать.

Он не ответил, в свою очередь спросил:

— У тебя деньги имеются?

— Имеются, — с готовностью кивнула она. — Сколько?

— Мелочь. Рублей сто... или чуть побольше.

— Сейчас, — бабка Агапа чуть ли не бегом смоталась в дом, достала из-под матраца сверток, отсчитала, сколько нужно, вынесла сыну.

— Сто пятьдесят... — и смотрела как-то по-новому, даже с жалостью.

Он небрежно сунул деньги в карман, так же небрежно сказал:

— Мои деньги на ак...аккредитиве. В ближайшем будущем рассчитаемся. — Заметил взгляд матери, спросил: — Чего?

— Чего?

— Смотришь чего?

— Купи, сына, другой костюм, а этот сними.

— Не понял.

— Костюм у тебя, говорю, старый, а к тому ж темный... Купи себе, чтоб светлый был и новый. А денег я еще дам.

Он усмехнулся, приобнял ее.

— Не положено, мать... А почему не интересуешься, с какой целью эти деньги беру?

— А с той, что, видать, у самого нет.

Он еще раз приобнял, поцеловал легонько в лоб и, не сказав больше ни слова, направился к калитке.

Бабка Агапа осталась стоять на месте, из пожеванных уголков ее глаз стали медленно вытекать слезы, она не вытирала их, будто не замечала, и смотрела, как вышагивал по улице ее сын в темном, чужом, зашитом на спине костюме.

К забору подошла Надёжка.

— Чего, бабка, слезы роняешь?

— А от чего их роняют? — сказала бабка Агапа. — От радости. Радость у меня, Надёжка, большая.

Покупок было сделано много.

Ими был увешан весь дамский велосипед с низенькими колесами и кисеей на них. На велосипеде катила Настя, коробки и свертки болтались на любом возможном месте, а сама Настя была в белой широкополой шляпе, с трудом управлялась с новой машиной, смеялась.

Гаврюшка бежал следом, старался не отстать.

— Мамзель! Соблюдайте правила уличного движения! Это вам не Сингапур и даже не Париж, где можно катить, не глядя куда! Это райцентр Дядькино, мамзель!

Райцентр Дядькино был зеленый и уютный,

жители его мало привыкли к подобному шуму и с интересом оглядывались на веселую пару.

Супрун обгонял велосипед, дурачась, прикладывал руки к сердцу, делал вид, будто падает на колени.

— Красавица! Со мной творятся страшные вещи! В душе моей бушует шторм! Двенадцать баллов!

Настя хохотала, останавливалась, не слезая с велосипеда, вскидывала руки.

— Я тоже как ненормальная от тебя, капитан! У тебя двенадцать баллов, а у меня сто!

— Мамзель! Рискуя жизнью, готов спасать!

И катили дальше...

Дядькино давно уже осталось позади, ехали они теперь по грунтовой дороге домой, Супрун придерживал велосипед, а Настя, сидя на нем, горланила песню.

Свернули на обочину, отъехали от дороги подальше, чтобы не доставала пыль от проезжающих машин, Настя соскочила с велосипеда, раскрыла одну из коробок и на ходу стала мерить туфли на высоченном каблуке.

Надела, прошлась туда-обратно. Посмотрела на Гаврюшку.

— А?

Он бросил велосипед, рухнул на колени, взял ее за талию.

— Плачу и рыдаю...

— Но-но, капитан, — она отцепила его руки. — Только без этого.

Он остался в прежнем виде, спросил:

— В каком смысле?

— В том самом.

Он продолжал стоять.

— В таком случае, как будем существовать дальше?

— Нормально.

— А если расшифровать?

Она глянула на него, стала смеяться.

— А что значит этот смех?

Она подошла к нему, хотела прикоснуться. Он отстранился, встал.

— Прошу не касаться.

— Ты мне нравишься, капитан.

— Не верю.

— Нравишься.

— А я не верю.

— Посмотри в мои глаза, — сказала Настя.

— Ну?

— Ничего не видишь?

— Глаза вижу.

— Какие?

— Обыкновенные... человеческие!

— Не обыкновенные, а влюбленные. Глаза, которые любят.

— А у меня?

— У тебя нет. Твои глаза еще не любят.

— Я увезу тебя, — сказал Супрун. — И буду любить так, что... что даже страшно!

— Нет, капитан.

— Да!

— Нет.

— Почему?

— Потому что люблю я тебя, а не ты меня.

Раздался сильный мотоциклетный треск, и они вдруг обнаружили, что стоят в окружении четырех мотоциклистов.

— Салям алейкум, громадяне! — сквозь треск крикнул ушастый. — Как проходит уикэнд на природе?

— Эй! — Настя не понимала, что происходит. — Что нужно?

Ушастый зашелся смехом, а один из парней подъехал к Васильеву, Настиному «жениху», кивнул на новые ее туфли.

Тот спокойно подтвердил, что видит, позвал:

— Настюха! — и показал на сиденье сзади.

— Ага!.. Сейчас!

— Момент... — остановил ее Гаврюшка и обратился к Васильеву. — Будем, значит, возвращаться к старому разговору?

— Обязательно, — кивнул тот.

— Ну что ж, попытаемся...

— Хо-хо-хо! — раздался удивленный смех, и все увидели, что из одного из пакетов ушастый вытаскивает нейлоновую комбинацию. — А нам все пригоже для ночного неглиже!.. Хо-хо-хо!

— Не смей! — Настя бросилась к нему, а он дал газ, отлетел подальше и, кривляясь, стал примерять Гаврюшкин подарок.

— Я прошу освободить пространство! — закричал Супрун. — Причем немедленно!

— Серчает, — заметил один из парней. — Не нравится дяде.

Настя направилась к Васильеву.

Он сидел в спокойной позе, ждал ее приближения.

Она подошла, какое-то мгновение смотрела на него, прищурив глаза и прикусив губы, и вдруг сильно ударила его по лицу.

Стояла и ждала, что будет.

Ждали приятели, ждал готовый рвануться вперед Гаврюшка.

Васильев спокойно и даже как-то аккуратно провел по лицу ладонями, будто совершал намаз, поправил шлем, взялся за ручки мотоцикла и дал сильный газ.

Мотоцикл подпрыгнул и рванулся на велосипед с покупками. Удар был мощный, все разлетелось, и приятели тут же с гиканьем бросились добивать, что уцелело.

Они наскакивали на коробки, свертки, утюжили их бешено вращающимися колесами, высоко подбрасывали в воздух обнаруженные трофеи — платье, косынку, блузку, ту же комбинацию — гоняли по полю отдельные детали от велосипеда. Настя бросилась догонять, но Супрун перехватил ее, придержал возле себя, и они стояли, наблюдая за побоищем...

Домой возвращались пешком.

Супрун придерживал Настю под локоть, она так и была в белой шляпе и в туфлях на каблуках, шли медленно, торжественно, а односельчане выходили из дворов, смотрели им вслед.

Гаврюшка довел Настю до ее двора, поцеловал руку, она чуть присела — книксен, — и тут появился дед Лопата.

— Гаврюха! — закричал он, вроде как с пожара. — Сказывают, скоро зятем моим будешь?! Так я с удовольствием! Возражений нет!

— Возражения есть, — сказала Настя. — Не будет он зятем, дедуля.

— Как так?! — удивился тот. — Не желает, что ли?

— Я не желаю.

— Почему, дочка?.. Не нравится?

— Нравится. Потому и не будет... Пусть все, как сон.

— Ну, девка!.. Ну, Настя! Вот с такой знаю, а все одно сурпризы!

— Буду — не буду, это мы еще посмотрим, — Гаврюшка еще раз поцеловал ей руку и зашагал прочь.

Мать ждала его за воротами

— Чего? — спросил он, проходя мимо нее во двор.

— Тебе телеграмма, — она ковыляла следом.

— От кого?

— С работы, кажись... — мать достала из кармана смятую бумажку, отдала сыну.

Он развернул, прочитал: «Ваше отсутствие работе считается прогулом тчк Случае отсутствия уважительных причин будут неприятности тчк Срочно телеграфируйте приезд тчк Начальник ЖЭК № 5 Махонин»

— Что пишут? — спросила бабка Агапа.

— Глупости пишут, — ответил Гаврюшка и стал подниматься на крыльцо. — Одни глупости пишут, а другие их по почте передают.

Вошли в дом.

— А в каком ЖЭКе ты, сына, отсутствуешь? — осторожно спросила мать.

— Не понял.

— Там пишут... Отсутствуешь в ЖЭКе, будут неприятности.

— Прочитала, значит?

— Прочитала! — с вызовом ответила мать.

— А совесть?

— А у тебя совесть есть?... Мать обманывать!

— В чем мой обман?

— В том, что матери не признаешься!.. В каком ЖЭКе ты отсутствуешь?

— Это тебя не касаемо!

— А вот и касаемо!.. Кто такой «Пэ Семенов»?

— Ма-ать!

— Ага!.. И интонацию на мать не бери! Думаешь, ничего не понимаю? Дурочка, думаешь? — мать плакала. — Кто такой, сына, «Пэ Семенов»?

Ответить Супрун не успел — стукнула калитка, под окнами кто-то прошел, и бабка Агапа торопливо зашептала:

— Председатель, кажись!.. К нам! Сам явился!

— Нету меня! — затолкал ее на выход Гаврюшка. — Скажи, что не приходил еще.

— А где ж ты?

— Ушел, не видела, не знаешь!..

Мать бросилась встречать председателя. Супрун скакнул во вторую комнату, затаился.

Слышал, как бубунили чьи-то голоса, как мать объясняла что-то, потом протопали опять шаги и от двора отъехала машина.

— Чего? — спросил Гаврюшка, когда мать вернулась в комнату.

— Побеседовать приезжал, — сказала она. — Интерес, говорит, имеется, — и опять вернулась к своей теме. — Так, сына, кто такой все ж «Пэ Семенов»?

— Я это!.. Понимаешь, я! — взорвался Супрун. — Кличка у меня такая на флоте! Для секретности!.. Понимаешь?.. И ЖЭК тоже секретность! Все секретность!..

Ночью пошел дождь.

Был он густой и обильный, где-то далеко беззвучно выплясывали молнии, и в секунды освещения все вокруг казалось нахохлившимся и чужим.

Супрун подошел к калитке, тронул ее, вошел во двор. В окнах дома свет уже не горел.

Добрался до дома, несильно постучал в стекло. Свет зажегся чуть ли не мгновенно, причем, во всех окнах сразу, и к стеклу прильнуло женское лицо.

Супрун поднялся на крыльцо.

— Витя? — спросил за дверью женский голос.

— Васильев здесь проживает?

— А кто это?

— Супрун Гаврила Степанович.

Была короткая пауза, потом щелкнули запоры и дверь отворилась.

— Заходите.

Супрун прошел через небольшой коридорчик, переступил порог и сощурился от яркого света.

С него текло.

— Дома этот герой?.. — повернулся к хозяйке и осекся.

Она прошла в комнату, пригласила.

— Проходите... Он скоро, наверно, явится.

Гаврюшка удивленно смотрел на нее.

— Я извиняюсь... Галя?

— Я... Здравствуй, Гаврюша. Проходи, а то ты вон до нитки весь...

— Момент... — Супрун ничего не понимал. — Так этот Васильев твой, что ли?

— Сын, — ответила она. — А что он натворил?

— Опосля... А муж спит?

— Где-то в другом месте, — улыбнулась Галя. — Он с нами, Гаврюша, не живет.

— Из-за сына, что ли?

— Из-за меня.

Гаврюшка вытер рукавом мокрый лоб, прошел к столу. Галя подала ему полотенце, он вытерся, сказал:

— У меня сын — тоже Витька.

— Слышала. Сколько ему?

— Двенадцать уже. Барышень к себе водит. Отличниц!

— А с женой, говорят, не живешь?

— Есть такой момент... Сколько, значит, лет мы не виделись?

— Много, Гаврюша. Дети вон какие выросли. Особенно мой.

— А ты не знала, что я приехал?

— Знала.

— А почему не зашла?

— Зачем?.. Да и совестно как-то. Ты вон каким стал, а я что. Почтальонша, письма разношу.

— Каждая профессия — нужная, — наставительно сказал Гаврюшка. — И стыдиться ее ни к чему.

Помолчали. Дождь не переставал, молотил ровно и однообразно.

— Вот интересно, по какой причине парень бесится? — спросил Супрун.

— Не знаю... А вообще-то тут много. Отец, который с нами не живет. Потом она еще... любовь, будь она неладна. Помешался на ней.

— Любовь должна облагораживать, — сказал Гаврюшка.

— Говорила я ему. Плюнь, говорю, раз не любит. Найди себе другую. А нет, так уезжай отсюда... Не хочет. Меня вроде жалко бросать. Да и насчет этой... зазнобы все ж надеется.

— Не хватает мужской гордости. Раз женщина не любит, надо иметь гордость уйти.

Галя глянула на него, усмехнулась.

— Себя вспомни... Тебя от нашего дома отец вон как гнал, а все одно лез.

— Лез, — согласился Гаврюшка. — Потому что любил!

— Вот так и Витька.

— Не так. У нас с тобой по-другому было.

— Как же это... по-другому?

— А так, что, допустим, никакая сила меня не могла остановить. Помнишь, я черепицу на крыше разобрал, а к тебе все равно проник.

Галя улыбнулась.

— Помню.

— Во-от! Правда, перепало мне тогда, но чего хотел, того добился.

Опять помолчали, и Галя задумчиво сказала.

— А может, и хорошо, что мы не поженились. Кто его знает, как жизнь бы сложилась. Может, и не захотел бы вот так сидеть, разговаривать.

— А муж, бывает, приезжает?

— Приезжает. Мать тут у него... По разным улицам ходим. А Витька, тот вообще из дома не выходит.

— Напрасно, — сказал Гаврюшка. — На его месте я обязательно вышел бы и поговорил с подобным подлецом.

— А сам? — спросила Галя.

— Что «сам»?

— Сам-то сына оставил?... Витьку своего!

— Почему оставил?.. Не совсем!

— Все мы «не совсем», — махнула рукой Галя. — Вон за молодой бегаешь, ум потерял.

— Почему это потерял?

— А то нет?.. С Витькой моим сравнялся. «Не совсем»...

Дождь перестал, и вода падала на мокрую землю. Было тихо и пусто. Гаврюшка брел домой, не разбирая дороги, попадал часто в лужи, набирал полные туфли воды, не замечал этого и шагал дальше.

Когда вышел напрямую к своему дому, увидел, что у ворот кто-то его ждет.

Пригляделся — Настя. Промокшая, озябшая, в какой-то темной накидке.

Супрун присел, стал тихонько отступать, Настя, похоже, заметила что-то, вышла на середину улицы, стала всматриваться.

Гаврюшка достиг «слепой» зоны, поднялся и, на всякий случай пригибаясь, изо всех ног понесся прочь.

Небогатые свои вещи складывал он торопливо.

Швырнул в чемодан бритву, одеколон, прихватил из кладовки пару банок с вареньем, вспомнил про носки, которые сушились во дворе, бросился туда и на ступеньках крыльца остановился.

Во двор входили Настя, дед Лопата, Надёжка, еще несколько человек, и замыкала всю эту компанию бабка Агапа.

От соседних домов тоже смотрели люди.

Настя приблизилась к Гаврюшке, подняла в приветствии руку.

— Салют, капитан!

— Салют... — он с подозрением смотрел на нее.

Она, не сводя с него глаз, протянула сложенную бумажку.

— Читай.

Гаврюшка принял ее — это была знакомая ему телеграмма.

— Уже читал... Что дальше?

— Ты обманул меня, капитан!

— Допустим. Какие из этого будут выводы?

— Ты меня обманул?

— Да, — Супрун был спокоен, как индийский йог. — Обманул!.. Да, не капитан! Да, побывал в чужой шкуре и испытал на себе, так сказать, дань уважения!.. Но я интересуюсь, что дальше? Если вы, мамзель, сильно возмущены, подойдите ко мне и дайте мне по щечину! А если это вас не колышет, сделайте дяде ручкой и, как выражается ваш возлюбленный, гуд бай!.. Выводы, интересуюсь, какие из всего этого?! Любовь, надеюсь, осталась крепкой, как гранит?

— Осталась, — сказала Настя.

Гаврюшка усмехнулся.

— Ценю шутку, но не настолько!

— Осталась, — повторила Настя. — Возьми меня замуж.

— Нет!.. Понимаешь, нет! Это не я! — показал он на свой костюм. — Это другой человек!.. Один живет, газетами заклеенный! А я другой! Я сантехник из ЖЭКа!.. Понимаешь, что такое сантехник!

— Все равно, — сказала Настя. — Возьми.

— Нет!.. Не могу!.. Не имею права!

И тут умолк. По улице с чемоданом в руке торопилась Лариса. Было видно, что она только с дороги, что сильно спешила и от быстрой ходьбы спотыкалась.

Вошла во двор, перед нею расступились, она подошла к Супруну, опустила чемодан на землю.

— А я за тобой, — сказала она, улыбаясь. — Ты что это?.. Твой пароход завтра отплывает, а ты задерживаешься. Тебя же ждут все. Вся команда ждет! Как же без капитана?! — и объяснила присутствующим: — Вот же человек... Все собрались, пароход давно готовый, а его все нет и нет. Загулял здесь, у вас, что ли? Мама, загулял? — обняла мужа, медленно, как тяжелобольного, повела в дом: — Там уже паника началась — не дай бог что случилось. Разве ж так можно? Да и Витька места не находит...

Поднялись на крыльцо, от ее руки Гаврюшкина фуражка слетела с головы и осталась лежать на земле.

Неподвижно стояла посреди двора Настя.

Поезд должен был вот-вот прибыть.

Гаврюшка и Лариса стояли на перроне, вглядывались в уходящие вдаль рельсы, народ суетился, бегал туда-обратно, и Гаврюшка спросил.

— Витька хоть за баян брался?

— Брался, — ответила Лариса.

— Обманываешь, что ли?

— Правда.

— Это что ж с ним такое произошло?

— Говорит, будет сюрприз для тебя.

— И ты что... И ты никак не возражаешь?

— Не возражаю, — она улыбнулась. — Я за эти дни, Гаврюша, чуть с ума не сошла.

Глаза ее коротко повлажнели от слез, она усилием воли убрала их, опять улыбнулась.

— «Светит месяц» играет...

Прибыл поезд. Гаврюшка и Лариса побежали вдоль состава, нашли свой вагон. Супрун помог жене подняться наверх, запрыгнул сам, продвинул чемоданы подальше в тамбур и тут увидел Настю.

Стояла она у самой стены вокзальчика, держала в руках забытую его фуражку, ловила взглядом медленно уплывающие вагоны и тоже увидела его. Не крикнула, не взмахнула рукой, не бросилась догонять — просто смотрела на него и все.

Потом исчезла.

Супрун не уходил из тамбура, видел длинные станционные сараи, затем пошли товарняки, затем снова сараи, а после — редкие окраинные дома и поселки и — степь.

Перед глазами кружилась рыжеющая к осени степь.

Киностудия «Мосфильм»

«Коней на переправе не меняют», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч.

Авторы сценария Н. Мельников, А. Мишарин, Г. Егиазаров. Режиссер-постановщик Г. Егиазаров. Оператор-постановщик Э. Караваев. Художник-постановщик В. Филиппов. Композитор Д. Тер-Татевосян. Текст песен И. Шаферана. Звукооператор В. Курганский.

Роли исполняют: Л. Марков, В. Самойлов, Н. Андрейченко, Б. Иванов, Г. Корольков, А. Джигарханян, Ю. Васильев, В. Седов, А. Смоляков, Т. Толорая, С. Павлова, Г. Польских.

«Корпус генерала Шубникова» (по мотивам повестей В. Баскакова), 9 ч.

Автор сценария К. Рапопорт. Режиссер-постановщик Д. Вятич-Бережных. Оператор-постановщик А. Николаев. Художник-постановщик А. Лебедев. Композитор М. Зив. Текст песни М. Матусовского. Звукооператор А. Кособоков.

Роли исполняют: А. Васильев, В. Коршунов, Е. Леонов-Гладышев, М. Яковлева, С. Проханов, П. Щербаков, А. Эйбоженко, В. Пучков, С. Станкевич, П. Буткевич.

Киностудия «Мосфильм» (СССР) — «Про Дис фильм АГ» (Швейцария) — «Медитеррани синема» (Франция)

«Тегеран-43», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.

Авторы сценария А. Алов, В. Наумов, М. Шатров. Режиссеры-постановщики А. Алов, В. Наумов. Оператор-постановщик В. Железняков. Художники-постановщики Е. Черняев, В. Кирс. Композиторы Ж. Гарваренц, М. Вайнберг. Автор текста песни и исполнитель Шарль Азнавур. Звукооператор Р. Казарян.

Роли исполняют: И. Костолевский, Н. Белохвостикова, Ален Делон, Курд Юргенс, А. Джигарханян, А. Филозов, Н. Гринько, Жорж Жере, Клод Жад, Г. Стриженов, В. Санаев, Н. Бегалин.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Жизнь моя — армия», 8 ч.

Авторы сценария А. Кулешов, К. Рапопорт. Режиссер-постановщик Ю. Борецкий. Оператор-постановщик В. Сапожников. Художник-постановщик М. Гараканидзе. Композитор Е. Птичкин. Текст песни М. Танича. Звукооператор А. Голыженков.

Роли исполняют: В. Ржевский, Л. Дребнева, Д. Двалишвили, Г. Назаренко, Ю. Дуванов, В. Кузнецова, Н. Дупак, В. Иванов, В. Шихов, В. Мордвинов, Ю. Сорокин, Л. Захарова, Настя Гладкова.

Одесская киностудия

«Вторжение», 9 ч.

Автор сценария С. Говорухин. Режиссер-постановщик В. Новак. Оператор-постановщик В. Крутин. Художник-постановщик В. Гидулянов. Композитор В. Зубков. Стихи П. Васильева, С. Говорухина. Звукооператор Д. Ясникова.

Роли исполняют: Н. Вавилова, В. Фокин, С. Немоляева, Н. Харахорина, М. Трошина, Р. Тулегенова, В. Бутов, Г. Коротков, Е. Иванычев, Д. Орловский, С. Коновалова, Л. Яновский, А. Давыдов, В. Карпенко.

Киностудия «Арменфильм»

«Там, за семью горами», 10 ч.

Авторы сценария А. Агабабов, Е. Григорьянц. Режиссер-постановщик А. Агабабов. Оператор-постановщик Г. Авакян. Художники-постановщики Г. Карапетян, А. Бурдо. Композитор Т. Мансурян. Звукооператор К. Курдиян.

Роли исполняют: Т. Божок, А. Манукян, С. Саркисян, Х. Абрамян, Р. Ароян, А. Годдакян, Г. Навоян, С. Саркисян, Р. Сароян, А. Горячев, Л. Данилина, П. Колбасин, Л. Макарова, В. Пожидаев, А. Потапов, З. Славина.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Твой сын, земля» («Повесть о секретаре райкома»), 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 10 ч.

Авторы сценария С. Жгенти, Р. Чхеидзе. Оператор-постановщик Л. Ахвледиани. Художники-постановщики Г. Гигаури, З. Медзмариашвили. Композитор Г. Канчели. Звукооператор Г. Кунцев.

Роли исполняют: Т. Чхеидзе, Е. Хутунашвили, И. Хизанишвили, Г. Харабадзе, Г. Капанадзе, Ц. Чхеидзе, Б. Девносадзе, М. Вашадзе, Ш. Херхеулидзе, Б. Хелашвили, Р. Какауридзе, З. Лапарадзе, Ю. Цанава, Л. Учанейшвили, В. Нинидзе, Ю. Васадзе, Г. Бериадзе, Т. Варданашвили Ю. Саранцев, З. Кипшидзе, Н. Хеладзе, Д. Чубинишвили, Иракли Хитаришвили, М. Джанашиа.

«Фитиль» № 218 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Громовержцы» («Союзмультфильм»). Автор сценария М. Ушац. Режиссер-постановщик Е. Гамбург, Оператор К. Расулов. Художник В. Никитин.

«Тысяча и одна причина» (ЦСДФ). Автор сценария В. Дмитров. Режиссер и оператор С. Киселев.

«Придирчивый заказчик» (Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького). Автор сценария В. Бродов. Режиссер И. Магитон. Оператор О. Кобзев. Роли исполняют: И. Ульянова, В. Захарченко.

«Фитиль» № 219 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Древо и желание» («Мосфильм»). Автор сценария В. Реутов. Режиссер В. Кремнев. Оператор В. Шейнин. Роли исполняют: Б. Новиков, А. Ромашин.

«Музейная редкость» (ЦСДФ). Автор сценария Д. Горбунцов. Режиссер и оператор Г. Голубов.

«Дворцы и хижины» («Киевнаучфильм»). Автор сценария

В. Жихарев. Режиссер Т. Павленко. Оператор А. Гаврилов. Художник Г. Бабенко.

«Фитиль» № 220 (всесоюзный сатирический киножурнал), I ч.

«Оптический обман» («Мосфильм»). Автор сценария Л. Матюшкин-Герке. Режиссер В. Кремнев. Оператор Ю. Авдеев. Роли исполняют: П. Щербаков, А. Грачев.

«Немаловажная деталь» («Центрнаучфильм»). Автор текста Я. Харечко. Автор сценария В. Тищенко. Режиссер и оператор Д. Федоровский.

«Трах-тиби-дох!» («Союзмультфильм»). Автор сценария Я. Ковин. Режиссер Г. Бардин. Оператор С. Кащеева. Художник К. Карпов.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Ералаш» № 25 (детский юмористический киножурнал), 1 ч.

«Серега, выходи!». Автор сценария И. Холин. Режиссер И. Магитон. Оператор В. Гришин.

«Близнецы». Автор сценария К. Рапопорт. Режиссер В. Роговой. Оператор О. Кобзев.

«Бедный всадник». Автор сценария Е. Софьин. Режиссер П. Любимов. Оператор О. Кобзев.

Главный редактор журнала А. Хмелик. Звукооператор Ю. Закржевский. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького.

Зарубежные фильмы

«Год из одних понедельников», 9 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария Николай Никифоров, Режиссер Борислав Пунчев. Операторы Борислав Пунчев, Павел Милков.
Роли исполняют: Коста Цонев, Йорданка Кузманова, Стефан Данаилов, Любомир Димитров, Йордан, Спиров, Димитр Хаджийский, Никола Тодев.

«На новую квартиру», 7 ч.
Производство киностудии «Будапешт» (Венгрия).
Авторы сценария Дьюла Куташши, Габор Олах, Тамаш Олах. Режиссер Габор Олах. Оператор Тибор Банок.
Роли исполняют: Эндре Татар, Эржи Хегедюш, Пирошка Мольнар, Андраш Сигети, Ирен Бордан, Дани Ладани, Река Челлар, Янош Ковач, Шандор Макаи.

«Ночные игры», 8 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР).
Автор сценария и режиссер Вернер Бергманн. Оператор Михаэль Гёте.
Роли исполняют: Кристина Шорн, Хорст Дринда, Дорис Пленерт, Томас Нойман.

«Отель «Пацифик» (по повести Херика Ворцелля), 9 ч.
Производство киностудий «ТОР» (Польша) — «Баррандов» (Чехословакия).
Автор сценария Павел Гайны. Режиссер Януш Маевский. Оператор Мирослав Ондржичек.
Роли исполняют: Марек Кондрат, Роман Вильгельми, Роман Скамене, Ярослава Шаллерова, Иоанна Касперска, Станислава Целиньска.

«Операция «Автобус», 9 ч.
Производство киностудии «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Иоан Григореску. Режиссер Вирджил Калотеску. Оператор Василе Виви Дрэган.
Роли исполняют: Георге Диникэ, Ирина Петреску, Мирча Албулеску, Ион Дикисяну, Вистриан Роман, Сильвиу Стэнкулеску, Жан Константин, Драга Олтяну-Матей.

«Проделки мизантропа», 8 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Автор сценария и режиссер Петр Шульгоф. Оператор Иржи Войта.
Роли исполняют: Милош Копецкий, Алена Враноа, Йозеф Ветровец, Ярослав Гейдук, Ладислав Пешек, Мила Мысликова, Иржи Лир, Франтишек Филиповский, Сватоплук Бенеш, Йозеф Келер, Дагмар Вешкрнова, Ленка Коржинкова.

«Где летают серебристые во́роны», 8 ч.
Производство «Универсале чинетелевизива, Рим» (Италия).
Авторы сценария Альдо Серо, Пьеро Ливи, Адриано Асти, Делия ля Бруна. Режиссер Пьеро Ливи. Оператор Анджело Бевилакуа.
Роли исполняют: Коррадо Пани, Дженни Тамбури, Ренцо Монтанъяни, Реджина Бьянки, Джампьеро Альбертини, Флавио Буччи, Марианджела Джордано, Кристиано Ченси, Массимо Де Росси, Паоло Малько, Пьетро Джерлини, Джино Узаи.

«У каждого свой шанс», 9 ч.
Производство «Ренн продюксьон», «Сара-фильм», «Ф. Р. З.» (Франция), «Реальто-фильм» (ФРГ).
Авторы сценария Клод Сотэ, Жан-Луп Дабади, Режиссер Клод Сотэ. Оператор Жан Боффети.
Роли исполняют: Роми Шнайдер, Бруно Кремер, Клод Брассер, Роже Пиго, Арлетт Боннар, Жак Серэ, Мадлен Робинсон, Франсис Берже, Софи Домье, Ева Дарлан.

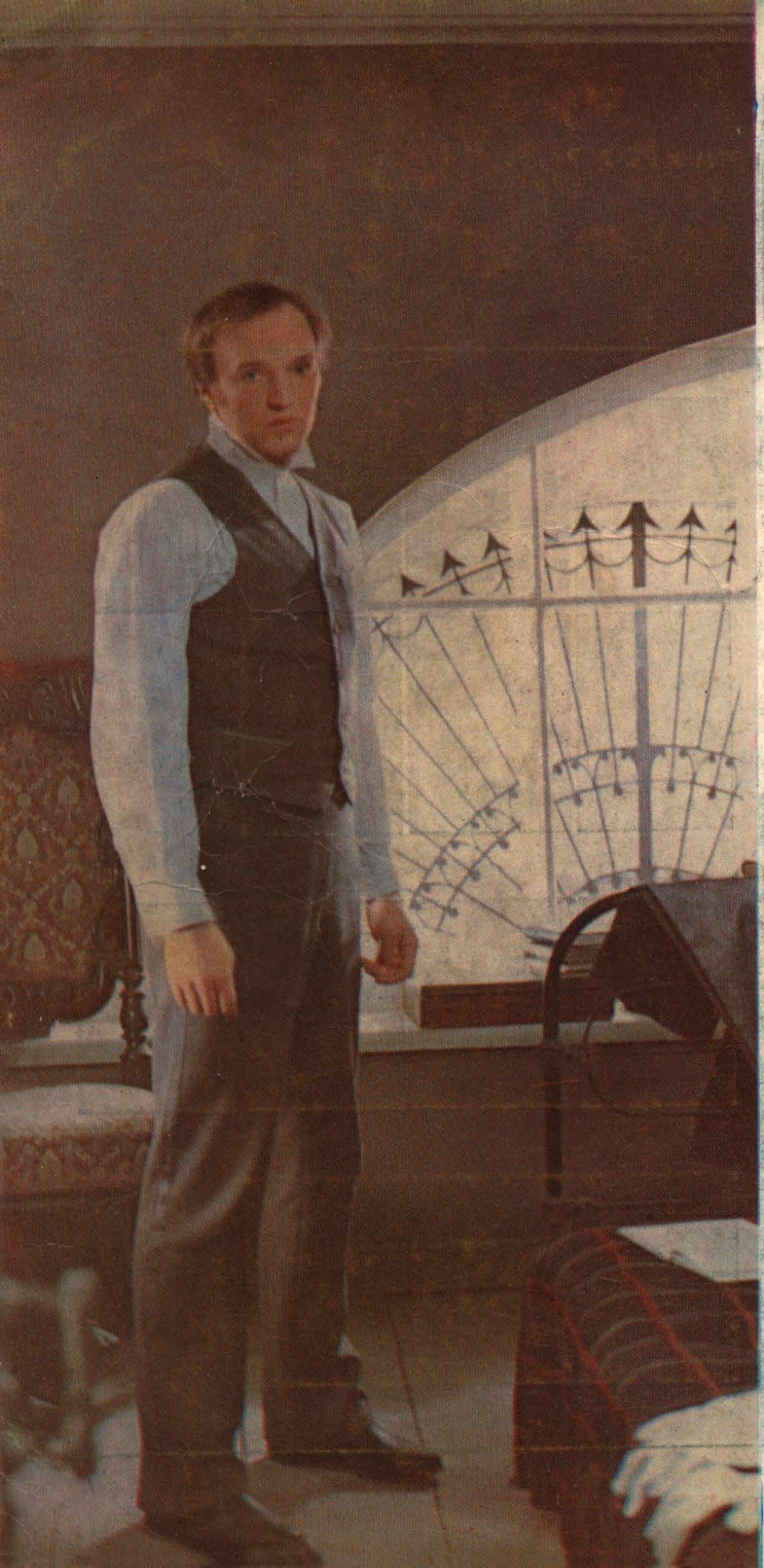
«Желтый платочек счастья» (по рассказу Пита Хэмилла), 9 ч.
Производство «Сётику» (Япония).
Авторы сценария Ёдзи Ямада, Ёситака Асама. Режиссер Ёдзи Ямада. Оператор Тэцуо Такаба.
Роли исполняют: Кэн Такакура, Тиэко Байсё, Тэцуя Такэда.

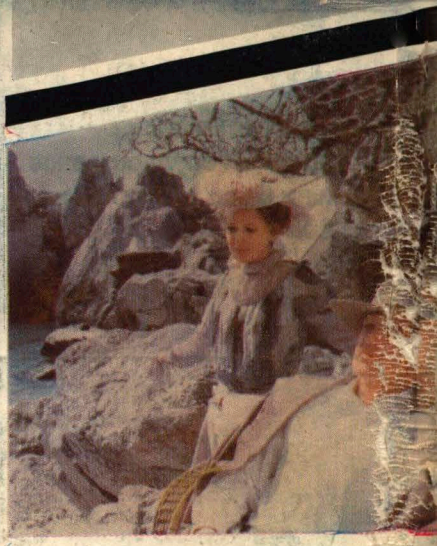
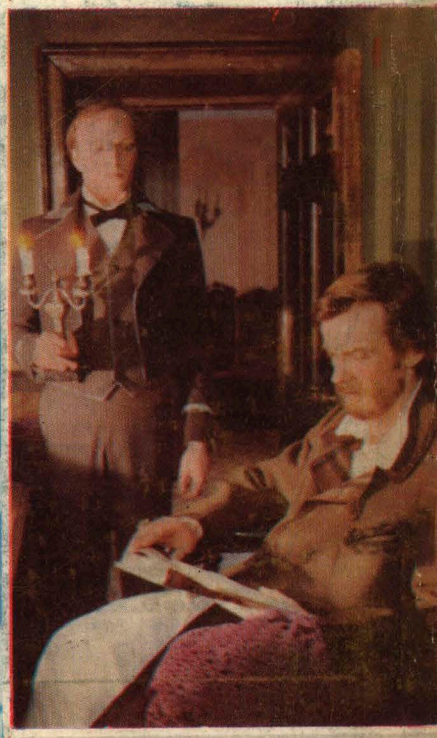
Кинематографисты — лауреаты Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых 1980 года

Арнольд Битоль,
Александр Чаковский —
авторы сценария,
Михаил Ершов —
режиссер-постановщик,
Анатолий Назаров —
оператор-постановщик,
Михаил Иванов —
художник-постановщик,
Вениамин Баснер —
композитор,
Евгений Лебедев —
актер —
за четырехсерийный цветной художественный фильм «Блокада» производства киностудии «Ленфильм». (Актеры **Ю. Соломин, В. Стржельчик, М. Ульянов,** участники этого фильма, удостоены Государственной премии РСФСР ранее.)

Евгений Месяцев —
автор сценария,
Андрей Малюков —
режиссер-постановщик;
Игорь Богданов —
оператор-постановщик;
Михаил Волонтир —
актер —
за художественный фильм «В зоне особого внимания» производства киностудии «Мосфильм»

Георгий Шимановский —
автор сценариев
Михаил Литовчин —
режиссер;
Вилий Горемыкин —
оператор —
за цикл документальных телефильмов: «Русское поле», «Трудная земля», «Обновление», «Первые всходы», «Вторая целина», «Дом за околицей» производства Центрального телевидения СССР.





Фильм «РАССКАЗ НЕИЗВЕСТНОГО ЧЕЛОВЕКА», режиссер В. Жалакявичус